النظريات النقدية المعاصرة

الدليل الميسَّر للقارئ

تأليف

لويس تايسون

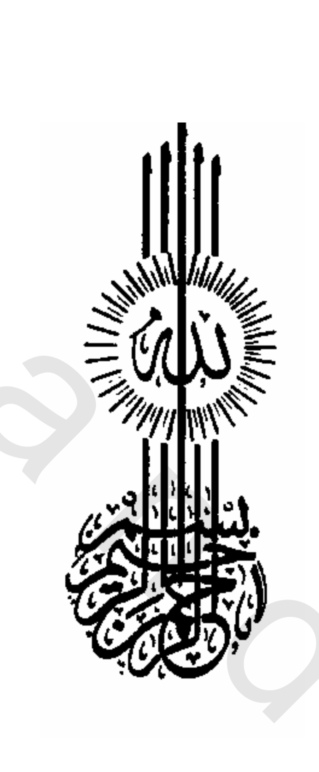
ترجمة

د.أنس عبد الرزاق مكتبي



جامعة الملك سعود

النشر العلمي والمطابع



obeikandl.com


obeikandl.com

النظريات النقدية المعاصرة

الدليل الميسَّر للقارئ

تأليف

لويس تايسون

ترجمة

د.أنس عبد الرزاق مكتبي

قسم اللغة الإنجليزية – كلية المجتمع بالرياض

جامعة الملك سعود

obeikandl.com



النشر العلمي والمطابع - جامعة الملك سعود

ص.ب ٦٨٩٥٣ - الرياض ١١٥٣٧ - المملكة العربية السعودية

ح جامعة الملك سعود، ١٤٣٥ هـ (٢٠١٤ م)

هذه ترجمة عربية مصرح بها من مركز الترجمة بالجامعة لكتاب :

Critical Theory Today: A User-frindly Guide
By: Lois Tyson
©Routledge, 2006

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية في أثناء النشر

تايسون، لويس

النظريات النقدية المعاصرة: الدليل الميسَّر للقارئ . / لويس تايسون ؛ أنس عبدالرزاق مكتبي – الرياض، ١٤٣٤هـ

٤٧٠ ص ؛ ٢١ سم × ٢٨ سم

ردمك : ٦- ١٦٦- ٥٠٧- ٦٠٣- ٩٧٨

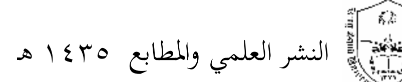
١- الأدب - نقد - نظريات أ- مكتبي، أنس عبدالرزاق (مترجم) ب – العنوان

ديوي ٨٠١,٩٥ ١٤٣٤/٨٢٣١

رقم الإيداع : ١٤٣٤/٨٢٣١

ردمك : ٦- ١٦٦- ٥٠٧- ٦٠٣- ٩٧٨

حكمت هذا الكتاب لجنة متخصصة، وقد وافق المجلس العلمي على نشره في اجتماعه العشرين للعام الدراسي ١٤٣٣/١٤٣٤ هـ، المعقود بتاريخ ١٤٣٤/٧/١٦ هـ، الموافق ٢٠١٣/٥/٢٦ م.



النشر العلمي والمطابع ١٤٣٥ هـ

opeikandl.com

مقدمة المترجم

يشعر قراء الأعمال الأدبية بمتعة بشكل عام عندما يقرؤون روائع ما ينتجه الكتّاب. ولكنّ هذه المتعة تتضاعف عندما يستطيع القراء فهم ما أخفاه المؤلف بين السطور. لقد كانت تفسيرات النقاد للأعمال الأدبية تعتمد في السابق على معايير محدودة النطاق، إذ كان يجري تقييمها من خلال التزامها بمقاييس دينية و أخلاقية كانت سائدة آنذاك. وبالتالي، كان الحكم يتم عليها بناء على معايير محدودة لا تفي بإشباع نهم القراء لمزيد من الانفتاح على آفاق جديدة.

لقد فتحت النظريات النقدية الحديثة تلك الآفاق التي يطمح إليها كل مهتم بالأعمال الأدبية. فنجد على سبيل المثال القراءات العديدة لرواية "جاتسبي العظيم" التي أفرزتها تطبيقات النظريات المتعددة على هذه الرواية، والتي قامت مؤلفة هذا الكتاب باستخدامها لتظهر مدى الفائدة التي نكتسبها من وجود هذه النظريات. ومن تجربتي الخاصة أشير هنا إلى أن قراءتي لرواية دانييل ديفو "روبنسون كروزو" كيف اختلفت عندما كنت طالباً، وفيما بعد عندما قمت بتدريس ذات الرواية في كل من جامعة حلب، وجامعة الملك سعود، إذ تحول بطل الرواية كروزو، الناجي الوحيد من حطام السفينة الذي يكسب تعاطف القارئ، إلى مستعمر للجزيرة منصّباً نفسه ملكاً عليها، وذلك بفضل عدسة النظرية النقدية في حقبة ما بعد الاستعمار. ورأينا أيضاً ومن خلال عدسة النظرية النسوية كيف قام بطل الرواية بتهميش، وتسليع المرأة (تقديمها على أنها سلعة) في تلك الرواية وهي أمور لم يُتطرق إليها من قبل.

على أية حال، وكما أوضحت المؤلفة، فإن هذا النوع من الدراسات التي تتسم بالصعوبة بحاجة إلى كتاب مثل الذي بين أيدينا من شأنه أن يقدم للقارئ المبادئ الرئيسة لهذا الفرع من الدراسات بطريقة مبسطة بحيث تفي بالغرض المنشود منها.

أتقدم بجزيل الشكر و التقدير لزميلي الدكتور محمود راشد أنيس عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية في جامعة حلب؛ لقيامه بالمراجعة اللغوية للترجمة، وذلك لكي تصل إلى القارئ بطريقة سلسة تجعله يستمتع بقراءة هذا الكتاب، بالإضافة إلى الفائدة الكبيرة التي سوف يحصل عليها.

كما أتوجه بالشكر إلى جامعة حلب التي منحتني فرصة العمل في جامعة الملك سعود، و هو الأمر الذي أضاف إلى خبراتي و تجربتي التدريسية.

obeikandl.com

و في الختام لا يسعني إلاّ تقديم الشكر و العرفان بالجميل لجامعة الملك سعود ممثلة بكلية المجتمع بالرياض و مركز الترجمة في الجامعة لما يقدمانه من دعم معنوي و مادي لتسهيل إنجاز مثل هذه الأعمال التي تعود على الجامعة و المجتمع بالفائدة العلمية الكبيرة لدعم العملية التعليمية.

المترجم

obeikandl.com

مقدمة المؤلف للطبعة الثانية

شهدت النظرية النقدية نموّاً متزايداً منذ نشر كتاب "النظريات النقدية المعاصرة: الدليل الميسّر للقارئ" في عام ١٩٩٩ وحتى الآن وذلك على مستويين اثنين على الأقل. الأول: هو أن الطلاب الذين كانوا يدرسون سابقاً عن بعض المنظرين النقديين في مستوى الدراسات العليا فقط بدؤوا بالتعرف على أولئك المنظرين في المرحلة الجامعية الأولى. والثاني هو أن بعض النظريات النقدية التي كان يدرسها الطلاب في فروع أخرى أصبحت تستخدم مراراً باعتبارها أطراً في الدراسات الأدبية. ولهذين السببين وغيرهما سوف يجد القارئ في الطبعة الثانية من كتاب "النظريات النقدية المعاصرة" الكثير من المادة العلمية الجديدة.

كما جرى إضافة معلومات عن التحليل النفسي عند لاكان وذلك إلى الفصل الثاني المعنون بـ "نظرية التحليل النفسي النقدية". كما احتوى الفصل المتعلق بالنظرية النسوية على فقرات حول دراسات الجنسين، والنظرية النسوية الفرنسية ،حيث تضمنت تلك الفقرة الأخيرة نقاشات عن كل من النظرية النسوية المادية الفرنسية، و النظرية النسوية الفرنسية الأكثر شهرة تلك المرتبطة بمدرسة التحليل النفسي، ومن أهم التعديلات التي طرأت على الكتاب، هو ما يتعلق بنظريات حقبة ما بعد الاستعمار وتلك المتعلقة بالنقد الأمريكي- الأفريقي، والتي جاءت في فصلين مستقلين. وقد سمح لي هذا التغيير بإضافة فقرة إلى فصل النقد الأمريكي - الأفريقي تتعلق بالنظرية النقدية العرقية، بالإضافة إلى دراسة لرواية فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥)،وهي الرواية التي تم استخدامها مثالاً على التطبيق الأدبي في كل فصل من فصول الكتاب. وأخيراً، تم توسيع وتحديث قائمة المراجع المعدة للدراسة المستفيضة والتي تأتي في نهاية كل فصل.

و مما ينبغي الإشارة إليه هنا، هو أن الشيء الذي لم يتغير في هذا الكتاب هو الهدف منه. إذ لا يزال الكتاب يعتبر مقدمة للنظريات النقدية، قامت بكتابته مدرّسة متخصصة بالنظرية النقدية والدراسات الأدبية. ولا يزال الكتاب موجهاً لكل من المدرسين والطلاب الجامعيين الذين يرغبون في التعلم عن النظرية النقدية وفائدتها في مساعدتنا على الحصول على فهم أفضل للأدب. ولأنني أزاول مهنة التدريس، و أتوجّه بكتاباتي دائماً إلى من يعملون في الحقل التعليمي من طلاب و مدرسين، فإن الطبعة الثانية من الكتاب تضمنت توضيحات لمفاهيم وردت

obeikandi.com

في هذا الكتاب، ولطالما وجدها الطلاب عصيّة على الفهم. ونذكر هنا بعض الأمثلة من ذلك مثل: التفسير الموسّع "للفردية المهترئة" في فصل النظرية الماركسية؛ و توضيحاً لمفهوم "التقليد" في فصل النظريات النقدية في حقبة ما بعد الاستعمار؛و في فصل النقد الأمريكي- الأفريقي نجد ما يضيفه الكتّاب الأمريكيون- الأفارقة عن الكشف لمواضيع عرقية معينة، وفي الواقع فإن النسخة التي أستخدمها في تدريسي، والتي تعود إلى الطبعة الأولى، تحتوي على إشارات عديدة حيث أجد الحاجة إلى توضيح فكرة هنا أو تغيير كلمة هناك، أو إضافة مثال أراه مفيداً وهذا ما قمت بإنجازه في الطبعة الثانية.

إن دراستنا للأدب تساعدنا على فهم العالم الذي نعيش فيه تلقائياً وعلى نحو أفضل، كما أن دراسة النظرية النقدية تجعل تجربتنا أكثر فائدة. كنت أؤمن بهذه الفكرة عندما أنجزت الطبعة الأولى من هذا الكتاب الذي بين أيدي القراء الآن، و في كل مرة أقوم بتدريس مادة النظرية النقدية يزداد إيماني بها أكثر. لذلك فإنني آمل من الطبعة الثانية من هذا الكتاب أن تقود القارئ لكي يرى هذه الحقيقة جلية .

obeikandi.com

مقدمة للمدرسين

لقد جاء إنجاز هذا الكتاب نتيجة الشعور من الإحباط في المجال التعليمي الذي لا شك يشاطرني فيه الكثير من القراء. فقد أصبحت النظرية النقدية في العقد الأخير قوة مهيمنة في مرحلة التعليم العالي، كما تعتبر اليوم جزءاً رئيساً في الدراسات العليا وتلعب دوراً واضحاً في مقررات المرحلة الجامعية الأولى. ومع ذلك لا يزال طلاب الجامعة في كافة المراحل بالإضافة إلى أساتذتهم يعانون من الكثير من المصطلحات الصعبة في هذا النوع من العلوم الذي يبدو وكأنه يتحدى مقدرتهم على فهمه. وجاء على لسان أحد الزملاء وهو يخاطب طلابه: "إن النظرية النقدية تشبه الحافلة، ولكنكم لن تتمكنوا من الركوب فيها."

لا يزال غالبية الطلاب لا يجدون العون في تلك المقتطفات من المقالات التي غالباً ما تستخدم في مقررات النظرية النقدية - والتي عادة ما تتضمن مؤلفات لمنظرين غامضين مثل لاكان، وديريدا، وسبيفاك، وبنجامين، وآخرين- ولا في تلك الكتب التي تقدم ملخصات محدّثة لآراء أولئك المنظرين، والسبب في ذلك أن الطلاب ليسوا على دراية بالمبادئ الرئيسة التي ينبغي عليهم أن يدركوها، لكي يتمكنوا من فهم هذه النصوص. وعلى العكس، فإن القليل من مقررات النظرية النقدية المكتوبة بلغة سهلة تعاني من كونها محدودة النطاق لا تكفي لأن تكون مقدمة لهذا المجال المعقَّد.

و من ثمّ، فإن كتاب "النظريات النقدية المعاصرة: الدليل الميسّر للقارئ" يحاول أن يملأ تلك الفجوة عن طريق تقديم مقدمة سهلة وشاملة لهذا المجال الصعب، والذي من شأنه أولاً: تمكين القراء من استيعاب المفاهيم النظرية الغامضة عن طريق ربطها بالتجارب اليومية. وثانياً: المساعدة في تطبيق المفاهيم النظرية على الأعمال الأدبية. وثالثاً: إظهار العلاقات فيما بين النظريات –أي نقاط الاختلاف، والتشابه، والقوة، والضعف- وذلك عن طريق تطبيقها جميعاً على عمل أدبي واحد وهو: "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥) للمؤلف إف سكوت فيتزجيرالد.

لقد انتقيت رواية "جاتسبي العظيم" لهذا الهدف لعدة أسباب. فبالإضافة إلى إمكانية تطبيقها على القراءات النظرية الإحدى عشرة التي أطرحها، فإن هذه الرواية قصيرة نوعاً ما، وسهلة القراءة ومعروفة مسبقاً لدى القراء، ومعروفة أيضاً من حيث معالجتها للأفكار الأمريكية الشائعة. وفي الواقع، فإن العديد من زملائي الذين

يدرّسون مقرر النظرية النقدية أشاروا إلى أنهم يفضلون كتاباً مقرراً يقوم باستخدام "جاتسبي العظيم" مثالاً على التطبيقات الأدبية وذلك بسبب معرفتهم الخاصة بهذه الرواية.

يقدم كل فصل من فصول هذا الكتاب، الذي يستهدف بشكل رئيس الدارسين الجدد لهذا المجال، المبادئ الرئيسة للنظرية النقدية التي يعالجها، بما في ذلك المبادئ الرئيسة للتطبيق الأدبي، وذلك بغية تمكين الطلاب من كتابة تفسيراتهم النظرية الخاصة بهم المتعلقة بالأدب ومن القراءة بتبصر لما كتبه المنظرون أنفسهم. وبالتالي، فإنه من الممكن استخدام هذا الكتاب ليكون المادة الوحيدة والأولية لمقتطفات عن النظرية النقدية (أو جنباً إلى جنبٍ معها). لقد تطور كل فصل من فصول الكتاب نتيجة لتطبيقات في قاعة الدراسة وتم اختباره على نحو شامل، وقد أثبت قدرته على تحفيز الطلاب عن طريق إظهار ما يمكن أن تقدمه النظرية النقدية لهم، ليس بما يخص فهمهم العملي للنصوص الأدبية فحسب، بل بما يتعلق بفهمهم الشخصي لأنفسهم وللعالم من حولهم. وفي الواقع، يمكن اعتبار هذا الكتاب بمثابة دليل للقراء الذين يدرسون النظرية النقدية بشيء من التخوف، سواء كانوا من طلاب السنة الأولى في هذا الفرع أو من أساتذة الجامعة الذين يرغبون أن يألفوا المفاهيم النظرية التي لم يسبق لهم التعرف عليها على نحو شامل.

تأتي فصول الكتاب في تسلسل ذي هدف تعليمي محدد، وهو إظهار كيف أن النظريات النقدية تتنافس وتتداخل فيما بينها، تقلب الأمور تارة وتبني على أفكار النظريات المتنافسة تارة أخرى. ومع ذلك فإن كل فصل يفسر نفسَه بنفسه، وكُتب ليكون فصلاً مستقلاً بحد ذاته. ولذلك فإن هذا الكتاب يمكن أن يصمّم ليناسب الاحتياجات التعليمية الخاصة لمستخدميه وذلك عن طريق تخصيص الفصول بالترتيب المناسب حسب رغبة القارئ، وذلك عن طريق إغفال بعض الفصول بشكل كامل، أو تخصيص فقرات معينة فقط من فصول محددة، ولهذا الهدف نستطيع الاستعانة بالعناوين الفرعية الموجودة في كل فصل. وبالطريقة نفسها، فإن الفقرة المعنونة "أسئلة لمزيد من التدريب" (والتي تتبع كل قراءة لرواية "جاتسبي العظيم" وتفيد بأن تكون عناوين لمقالات) تشجع الطلاب على تطبيق كل نظرية على أعمال أدبية أخرى معروفة، وتستخدم مقتطفاتٍ على نحو متكرر، بحيث يقوم الطلاب بتطبيق هذه الأسئلة على أية أعمال يختارها المدرّس.

و كيفما أراد القارئ أن يستخدم كتاب "النظريات النقدية المعاصرة"، فإنني آمل أن يتفق معي بأن النظرية النقدية هي عبارة عن حافلة يمتلك طلابنا كل الأسباب لكي يصعدوا إليها. وإذا ما أدى هذا الكتاب ما هو مأمول منه، فإن الطلاب سوف يستمتعون بركوبهم للحافلة.

obeikandl.com

شكر وتقدير

بداية أود أن أقدم جزيل الشكر و التقديرللأصدقاء والزملاء على دعمهم المعنوي لي، و اقتراحاتهم التي أفدت منها كثيراً، و أخص يالشكر منهم: هانا بيركويتز وبيرتاند بيكيرستيث و بات بلويم و كاثلين بلومريتش و ليندا تشاون و غريتشن كلاين و دايان غريفين كراودر و ميشيل دي روز و ميلت فورد و دايفيد غريتهام و تشانس جايت و مايكل هارتنت و ألان هاسمان و روزان هوفل و بيل هوفمان و جاي هوليت و هاورد كاهاني و ستيفان لايسي و جايمس ليندسي و روزاليند سرب مايبيري و كورين مكلويد و سكوت مينار و جوني بيرلمان و جايمس فيلان و روب روزيما و سو ويليام سلفيرمان و فيتا سميث تاكر و جيل فان أنتويرب و ميجان وارد و براين وايت و شارون وايتهيل.

كما أخص بالشكر جامعة جراند فالي ستيت Grand Valley State University على دعمها المادي السخي لهذا المشروع- و خصوصاً العميد فريد أنتكزاك؛ والعميد المرحوم فوريست أرمسترونج؛ وجو ميلر ونانسي ريموند في قسم إعارة الكتب في الجامعة . كما أكنّ جزيل الامتنان والعرفان بالجميل لماثيو بيرني على نصائحه القيمة، ودعمه طوال العمل لهذا المشروع، وإلى فريد فيث على مساعدته الكريمة والدؤوبة، وإلى روبرت سيمز على سعة صدره في إسداء النصح في الأوقات الصعبة أثناء إنتاج هذا العمل. كما أقدم جزيل الشكر إلى فيليس كوربر، من مطبعة جارلاند، على حماستها المتواصلة للعمل على الطبعة الأولى.

وأخيراً، أعبر عن عميق امتناني إلى ماك ديفيس الذي قام بقراءة كل كلمة من مسوّداتي في كل فصل من فصول الطبعة الأولى، بالإضافة إلى كل ما أُضيف إلى الطبعة الثانية. لن أنسى أبداً دعمه المتواصل لهذا العمل.

obeikandi.com


obeikandl.com

المحتويات

obeikandl.com

obeikandl.com

obeikandl.com

ص

obeikandl.com

الفصل الأول

توضيحات للنظريات النقدية الغامضة لدى القارئ

Everything you wanted to know about critical theory but were afraid to ask

قد يتساءل المرء عن السبب الكامن وراء دراسة النظريات النقدية، وعمّا إذا كانت تستحق ذلك العناء؟ وعمّا إذا كان من الممكن لهذه المفاهيم المجردة – مع التسليم بأنه من الصعب فهم أيٍّ منها– أن تؤثر على تفسيراتنا البسيطة والشخصية للأدب؟ إن هذا النوع من الأسئلة، إضافة إلى أسئلة أخرى مشابهة، يدأب الدارسون الجدد المهتمون بالنظريات النقدية على طرحها بغض النظر عن أعمارهم ومستوى تحصيلهم العلمي. إنه يكشف عن السببين اللذين يقفان وراء تجنبنا دراسة النظرية النقدية، وهما الخوف من الفشل والخشية من فقدان تلك الصلة الحميمية والمشوقة التي تربطنا بالأدب، والتي هي الدافع الأساسي لقراءتنا للأدب. وأعتقد أن هذه المخاوف مشروعة.

إنّ معظم الكتابات النظرية التي يُنتجها كُتّاب بارزون في هذا المجال، إضافة إلى كتابات أخرى يحاول أصحابها أن يشرحوا من خلالها أفكارهم للمتعلِّمين المبتدئين، مليئة بالمصطلحات التقنية والمفاهيم النظرية التي تفترض أن يكون متلقوها ملمّين بها ليتمكنوا من استيعابها، وهذا ما يفتقده أولئك الدارسون الجدد. ورغم أن هذا النوع من الكتابة لا يبدو ذا صلة بشغفنا بالأدب، وأننا نعيش في عالم استهلاكيٍّ، فإن هدف النظريات، كما يبدو، هو إرسالنا إلى عالم عقلاني مجرد يحاول فيه بعضنا أن يتفوق على بعض، وذلك باستخدام أحدث المصطلحات النظرية التي نأمل أن نظراءنا لم يسمعوا بها بعد، وبذكر أسماء لباحثين مغمورين في عالم النظريات، والذين نأمل أيضاً بأن نظراءنا لم يسمعوا بهم قط. ما أقصده هو أن المعرفة المتعلقة بالنظرية النقدية قد أصبحت على مدى العقد الأخير من الزمن أو نحو ذلك مؤشراً على المكانة الرفيعة التي يتنافس كلّ من الأساتذة والطلبة في احتلالها، وهذا الذي جعلها سلعة مكلفة من الصعب اكتسابها والحفاظ عليها على أكمل وجه.

أعتقد بأن القلق الذي يرافقنا عند دراستنا للنظرية النقدية يعود، إلى حد كبير، إلى الصعوبة الناجمة عن تعاملنا الأولي مع المصطلحات النظرية، أو، على نحو أكثر دقة، مع أولئك الناس الذين يستخدمون تلك المصطلحات النظرية لكي يضخموا مكانتهم الأدبية. أذكر مثالاً على ذلك أن أحد الطلاب سألني مؤخراً عن معنى عبارة "موت المؤلف"، وكانت هذه العبارة قد ترددت على سمعه، لكن أحدا لم يقم بشرحها له، لذلك شعر هذا الطالب بأنه قد تم إقصاؤه عن النقاش. و لأن معنى العبارة لم يكن جلياً في السياق الذي ذُكرت فيه، فقد توصل

obeikandi.com

هذا الطالب إلى أن تلك العبارة تحمل مفهوماً معقّداً. وبما أن أولئك الذين استخدموا تلك العبارة تصرّفوا وكأنهم ينتمون إلى ناد يضمُّ شريحة من النخبة، وكانوا يزعمون في الوقت نفسه بأن الجميع على دراية بما تعنيه تلك العبارة؛ فقد شعر ذلك الطالب بشيء من الغباء حيال جهله لما يحمله ذلك التعبير من معنى، ولذلك فقد خشي السؤال عنه، ظناً منه أن سؤاله سيُظهر غباءه لمن حوله. إن عبارة "موت المؤلف" هي مفهوم بسيط، ولكن إن لم يقم أحد بشرحه لك، فلن يكون للعبارة معنى واضح. إن عبارة "موت المؤلف" تشير ببساطة إلى تغير وجهة النظر النقدية حيال دور المؤلف في أثناء تفسير الأعمال الأدبية. فقد كان الطلاب الدارسون للأدب في العقود الأولى من القرن العشرين يولون المؤلف اهتمامهم الرئيس في أثناء دراستهم للأعمال الأدبية. إذ كان أساتذتهم يعلمونهم أن مهمتهم هي دراسة حياة المؤلف لكي يستشفوا من خلالها أفكاره التي يريد إيصالها إلى القراء، والتي تُطلق عليها عبارة "نية التأليف". لقد تغير اهتمامنا عبر السنين، يشاركنا في ذلك العديد من النقاد على الأقل، إلى حد أننا أصبحنا نعتبر حياة الكاتب غير مهمة لكي نقوم بتحليلها. إننا نركز بدلاً من ذلك على القارئ؛ أو على تراكيب النص الفكرية والبلاغية والجمالية للنص؛ أو على الثقافة التي استند إليها النص في تكوينه، دون الإشارة إلى المؤلف. وهكذا فإن المؤلف يعتبر "ميتاً" بالنسبة إلى هذه الأهداف والنوايا. إنها فكرة بسيطة حقاً، ومع ذلك فإنها تنتمي، شأنها شأن أفكار عديدة، إلى فرع أكاديمي معين، حيث إنها من الممكن أن تُقصي عدداً من محبي الأدب بدلاً من أن تتواصل معهم. ولا شك أن هذا الموقف مرفوض تماماً، لأنه سيؤدي إلى إقصاء أولئك الذين كان من الممكن أن يستفيدوا من النظرية النقدية استفادة عملية بطرق ملموسة، مثل المدرسين الحاليين والمستقبليين في المدارس الابتدائية والثانوية؛ وطلاب المعاهد المتوسطة وأساتذتها؛ والطلاب والأساتذة في كل الأقسام الموجودة في آلاف الكليات الأدبية المسؤولة عن الجزء الأكبر من التعليم الأمريكي، والتي قد لا يكون العاملون فيها يسيرون سيراً سريعاً إلى النجومية الأكاديمية.

إذاً ما هي الطرق الملموسة التي يمكن من خلالها أن نستفيد من فهمنا للنظرية النقدية؟ إن ما أحاول أن أوضحه في الفصول التالية هو أن دراسة هذه النظريات يمكن أن تساعدنا على أن نتعلم كيف نفهم أنفسنا والعالم من حولنا بطرق جديدة مفيدة؟ إذ يمكن لهذه الطرق أن تؤثر في كيفية تعليم أطفالنا، سواء كنا معلمين أم آباء. إنها تعلمنا كيف نشاهد التلفاز، ابتداء من الأخبار المسائية، وانتهاء بكوميديا الموقف؛ وكيف نتصرف سواء كنا مستهلكين أم مصوّتين في الانتخابات؛ وكيف نتفاعل مع أولئك الناس الذين لا نتفق معهم في القضايا الاجتماعية والدينية والسياسية؛ وكيف نتعامل مع دوافعنا ومخاوفنا ورغباتنا. وإن كنا نعتقد أن ما ينتجه الإنسان من: الأدب، أو من الأفلام، والموسيقى، والفن، والعلوم، والتكنولوجيا، وفن العمارة هو عبارة عن امتداد للخبرات البشرية التي قد تعكس الرغبات والصراعات والقدرات الإنسانية، إن كنا نعتقد ذلك فإننا نستطيع أن نجد تفسيراً لتلك النتاجات

لكي نتعلم شيئاً مهماً عن أنفسنا بوصفنا جنساً بشرياً. وبحسب اعتقادي تستطيع النظرية النقدية تزويدنا بأدوات ممتازة تساعدنا على الوصول إلى ذلك الهدف، وهي أدوات لا يقتصر دورها على أن تُرينا أنفسنا وعالمنا بوساطة عيون جديدة فاحصة فحسب، ولكن يمكنها أيضاً أن تقوّي قدرتنا على التفكير بشكل منطقي وإبداعي وبقدر كبير من التبصّر.

ولهذا الهدف، سوف يوضح لنا كل فصل من فصول الكتاب المبادئ الأساسية لكل نظرية يقوم بمعالجتها، لكي تستطيع أن تقرأ ما كتبه واضعو تلك النظريات أنفسهم. سوف يركز كل فصل على نظرية نقدية كان لها تأثير مهم في ممارسة النقد الأدبي في يومنا هذا، لكي تستطيع أن ترى العالم من خلال منظار تلك النظرية. يمكن اعتبار كل نظرية بمثابة نظّارة جديدة يتم التركيز من خلالها على عناصر معينة من عالمنا، بينما يتراجع تأثير عناصر أخرى. آمل أن تكون هذه الفكرة الأخيرة قد استوقفتك قليلاً. لم ينبغي على بعض الأفكار أن تتراجع لصالح أفكار أخرى؟ ألا يوحي هذا الأمر أنه لا يمكن لأي نظرية أن تقدم بمفردها صورة كاملة عن العالم؟

يبدو أن هذا الأمر لا مفرَ منه، إذ إن شيئاً من التناقض في مسألة النظر والتعلم يتجلى في أنه إذا أردنا أن نفهم بعض الأشياء بوضوح، فإنّ علينا أن نسلط الضوء على بعض العناصر مقابل تجاهل عناصر أخرى، شأننا في ذلك شأن آلة التصوير المقرّبة، فإنها تسلط الضوء على ما تضعه داخل إطارها، وتجعل ما سواه خلفية مظلمة. وربما هذا هو السبب الذي يجعل كلاً من العلم والدين في كثير من الأحيان على طرفي نقيض، لا لمجرد أنهما يقدّمان تفاسير متضاربة لظواهر بعينها فحسب، بل لأنهما يوجّهان أنظارنا إلى ما تحتويه تجاربنا الخاصة من اختلاف. لهذه الأسباب يبدو لي أنه من الضرورة بمكان أن نقوم بدراسة النظريات على نحو متتالٍ، ليس لتذكير أنفسنا بأن وجود وجهات نظر متعددة هو أمر مهم إذا ما أردنا أن نرى الصورة بأكملها فحسب، بل لكي نعي أيضاً عملية الفهم التي تكمن وراء التجربة الإنسانية، وبذلك تتنامى قدرتنا على معرفة قيمة و حدود كل طريقة تخص رؤيتنا للعالم . إذ إن من أهم الأشياء التي يمكن للنظريات أن تقدمه لنا هو أن نعرف أنّ الطرق المنهجية هي عبارة عن وسائل تمكننا من فهم العالم، سواء أكنا نتحدث عن الفيزياء أم علم الاجتماع أم الأدب أم الطب.

وإذا كانت النظريات العامة هي عبارة عن وسائل تساعدنا على فهم العالم، فإن النظريات النقدية تتنافس فيما بينها من أجل السيطرة على المجتمعات التعليمية والثقافية. حيث تقدم كل نظرية نفسها على أنها الوسيلة الوحيدة أو الأكثر دقة في فهم التجربة الإنسانية. وقد أدّى ذلك إلى أن تحمل المنافسة بين تلك النظريات بُعداً سياسياً قوياً يمكن رصده في أمرين: الأول: أن هذه النظريات المختلفة تُقدِّم تفاسير متباينة للتاريخ وللأحداث الراهنة، بما في ذلك التفسيرات المتعلقة بسياسات الحكومة. والثاني: أنَّ مناصري النظريات الأكثر شيوعاً في وقتها يتسنمون أفضل الوظائف، ويحصلون على أكبر تمويل لمشاريعهم.

obeikandl.com

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك عدداً لا يحصى من الخلافات في أوساط ممارسي أية نظرية نقدية ، وهذا ما يؤدي إلى نشوء مدارس فكرية مختلفة داخل النظرية الواحدة. ورصد كل نظرية نقدية هو رصد لمناظرة مستمرة بين مناصريها من ناحية ، ورصد لمناظرة مستمرة مع مناصري بقية النظريات من ناحية أخرى. وكما أنه قبل أن يكون باستطاعتك أن تفهم حواراً ما يدور بين خصومك ، عليك أن تكون عارفاً للغة أو اللغات التي يعبرون بها عن أفكارهم. وعندما تصبح على دراية باللغة الخاصة بكل نظرية– وأعني بذلك المفاهيم الرئيسة التي تستند إليها كل نظرية– فإن هذا الكتاب سوف يساعدك على فهم النقاشات الدائرة داخل النظرية نفسها أو بينها وبين النظريات الأخرى. وإن تعلم اللغات المختلفة للنظريات المطروحة في هذا الكتاب سوف "يجعل التفكير باستخدام النظريات" أمراً معتاداً ، أعني بذلك إدراك المزاعم التي تكمن وراء كل وجهة نظر ، سواء كانت معلنة أم لا.

وعلى سبيل المثال ، فإنه عند قراءة الفصول التالية من هذا الكتاب ، يتبين لنا أن تفسيراتنا الشخصية والبسيطة للأدب وللعالم الذي نعيش فيه معتمدة على افتراضات نظرية ، نتبناها دون أن نشعر بذلك. وهي لا تعدو أن تكون وسائل نرى من خلالها العالم ، وبمعنى آخر ، فإن ذلك التفسير غير النظري هو في الحقيقة غير موجود. قد لا نكون مدركين للافتراضات النظرية التي توجه تفكيرنا ، ولكن مع ذلك فإن تلك الافتراضات موجودة. لماذا نفترض ، على سبيل المثال ، بأن الطريقة المُثلى لتفسير قصة ما في درس اللغة الإنجليزية هي بيان لما تعبر عنه الصور والعبارات المجازية من أفكار ومشاعر ، أو كيف تبيّن القصة الفكرة الرئيسة أو تعكس سمة ما للتاريخ أو تعبر عن وجهة نظر المؤلف؟ لماذا لا تكون ردة الفعل المناسبة بدلاً من ذلك هي القيام بعمل طوعي في ملجأ للمشردين ، أو في نحت تمثال ، أو في إقامة حفلٍ؟ وهذا يعني أن التفاسير المتعلقة بالأدب التي نتوصل إليها قبل أن ندرس النظرية النقدية قد تبدو شخصية أو طبيعية تماماً ، ولكنها تعتمد على معارف مكتسبة عن الأدب ، وعن التعليم ، وعن اللغة ، وعن الذات ، و التي تنتشر في ثقافتنا ، وبالتالي نعتبرها أمراً مسلماً به.

إنني آمل أنه بمجرد أن تصبح على دراية أكبر بالنظرية النقدية ، فإنك سوف تجد تذوقك للأدب يزداد بدلاً من أن ينقص. وإذا ما عدت إلى مرحلة الدراسة المتوسطة أو الثانوية ، فقد تتذكر قصة أو رواية أو مسرحية كنت قد أحببتها أو كرهتها ، ومع ذلك فإنه عند قراءتك للعمل نفسه بعد عدة سنوات ، تجد ردة فعلك تجاه ذلك العمل قد تغيرت تغيراً ملحوظاً ، والسبب في ذلك هو أنه كلما ازدادت تجاربنا في الحياة أصبحنا أكثر قدرة على فهم الأدب. وهكذا فعندما تزداد قدرتنا على فهم النظريات ، أعني بذلك قدرتنا على التفكير على نحو أكثر شمولية أو أكثر عمقاً فيما يتعلق بالتجربة الإنسانية وبعالم الأفكار ، فإننا نصبح أكثر قدرة على إدراك ثراء المادة الأدبية ؛ أي النسيج المتنوع و المعاني المتفاوتة ، الموجودة في الأعمال الأدبية. قد نسقط أحد الأعمال القديمة التي كانت مفضلة لدينا ، لكننا سوف نجد أعمالاً جديدة تحظى بإعجابنا ، وسوف تكون لدينا القدرة على فهم أكبر وإدراك أعمق لكل ما نقرؤه.

من أجل توضيح الطرق المختلفة التي تفسر بها النظريات النقدية المختلفة الأدب، فإن كل فصل من فصول الكتاب سوف يتضمن، بالإضافة إلى أمثلة قصيرة مأخوذة من نصوص أدبية مختلفة، قراءة موسعة لرواية "جاتسبي العظيم" التي تعد إحدى الروايات الشهيرة للكاتب إف سكوت فيتزجيرالد F. Scott Fitzgerald والتي نشرت في عام ١٩٢٥م.[١] وسوف تركز الفصول التالية على الناحية الأدبية، وذلك لسببين: الأول هو الافتراض بأن معظم القراء سوف يهتمون بالنظرية النقدية، سواء أكانوا طلاباً أم مدرسين للأدب. والثاني: هو أن الأدب الذي يعتبر "مختبراً" للحياة الإنسانية يزوّدنا بأمثلة عن التجارب الإنسانية التي يفترض أن تكون معروفة لدى جميع القراء.

ولكن قد يتساءل أحدهم: لماذا وقع اختياري على رواية "جاتسبي العظيم" وليس على أي عمل أدبي آخر؟ الجواب عن ذلك أنه لم يكن اختياري رواية الكاتب فيتزجيرالد لمجرد كونها عملاً أدبياً رائعاً أو ممتعاً، على الرغم من أن قراءً كثراً يعدّونها كذلك، بل تم اختيارها لأنها تصلح بجدارة للنظريات النقدية التي نقوم بدراستها. وعلى افتراض أنه يمكن تفسير كل عمل أدبي باستخدام جميع الأطر النقدية، فإن معظم الأعمال تناسب بعض تلك الأطر أكثر من غيرها، وإن محاولة قراءة نص باستخدام إطار غير مناسب يمكن أن تكون محاولة غير مجدية، كما يمكن أن ينتج عنها تشويه لعناصر النص، أو للنظرية، أو لكليهما معاً، في الوقت الذي نحاول فيه أن نجعل كلا منهما يناسب الآخر. إنها لا شك مسألة حكم، وسوف يختلف القراء حول اختيارهم للنظريات التي يرغبون في تطبيقها على أعمال أدبية على نحو مفيد. فمهمتنا، إذاً، تكمن في معرفة نقاط القوة ونقاط القصور سواء كانت لدينا أم كانت في تلك النظريات التي نستخدمها.

هناك حقيقة أخرى يجب أن نأخذها بالحسبان عندما نقوم بتطبيق النظرية النقدية على رواية "جاتسبي العظيم"، إذ إنه وبمجرد أن نبدأ باستخدام تلك النظريات في قراءة أعمال أدبية أخرى، سوف نجد أن التفسيرات النظرية المختلفة للعمل الأدبي نفسه يمكن أن تولد آراء مختلفة أيضاً عن ذلك العمل، وذلك عند التركيز على شخصيات وأجزاء مختلفة من حبكة الرواية، أو أن تشكل آراء معاكسة عن تلك الشخصيات أو الأحداث. كما يمكن لهذه النظريات أن تتداخل فيما بينها- إلى حد كبير- منتجة قراءات متوافقة أو متشابهة للعمل نفسه. وهذا يعني أنه لا يمكن أن تعد النظريات النقدية كيانات منعزلة عن بعضها انعزالاً كاملاً، أو منفصلة داخل حوض لأزهار الزنبق، والنرجس، والقرنفل التي نجدها عند بائع الزهور.

وإذا كانت الماركسية تركز على الاعتبارات الاقتصادية- الاجتماعية التي تشكل أساس السلوك الإنساني، فإنها لا تستثني الجانب النفسي للتجربة الإنسانية؛ وهي حين تتوجه إلى النفس الإنسانية، فإنها تفعل ذلك لكي توضح أن العوامل الاقتصادية- الاجتماعية هي التي تُنتج التجربة الإنسانية، وليست ناتجة عن العوامل التي يطرحها التحليل النفسي. وبالمثل، ومن جهة أخرى فإنه إذا كان التحليل النسوي يعتمد في كثير من الأحيان على

مفاهيم التحليل النفسي والماركسي، فإنه يستخدم تلك المفاهيم لإلقاء الضوء على الاهتمامات النسوية، لكي يتمكن من دراسة الطرق التي يتم من خلالها اضطهاد المرأة من النواحي النفسية والاقتصادية- الاجتماعية. وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان النقاد يستخدمون الأدوات النظرية نفسها في دراسة عمل أدبي ما، فإن هذا لا يعني أنهم سوف يخلصون إلى تفاسير متطابقةٍ لذلك العمل. أي أن استخدام نظرية محددة لا يعني بالضرورة الوصول إلى فهم مشترك للعمل الأدبي المدروس. فإذا قمت بقراءة تفاسير نقاد آخرين لرواية "جاتسبي العظيم" فسوف تجد أنهم يتفقون مع تحليلي في بعض المواضع، ويختلفون في مواضع أخرى، وإن كنا جميعاً نستخدم الأدوات النقدية نفسها.

وقد يكون من المفيد في هذه المرحلة أن نعطي شرحاً موجزاً لبعض المفاهيم ذات الأهمية. كما أنه يحسن أن نذكّر أنفسنا بأن تعبيري "ناقد" و "نقد أدبي" لا تفترضان بالضرورة إيجاد عيوب في الأعمال الأدبية. ولا غرابة في ذلك لأن النقد الأدبي يسعى إلى تفسير العمل الأدبي، وجلاء معانيه وتصميمه وجماله. ويتجه النقاد إلى البحث عن العيوب التي تكمن في التفسيرات المطروحة للأعمال الأدبية، وليس في الأعمال الأدبية نفسها. وعلى النقيض من نقاد الأفلام ومُراجعي الكتب الذين يسدون إلينا النصح بمشاهدة أفلام أو قراءة كتب معينة أو بالإحجام عنها، فإن نقاد الأعمال الأدبية يمضون وقتاً أكبر في التفسير بدلاً من التقييم، حتى عندما يكون هدفهم الأساسي، كما هو الحال بالنسبة للنقاد الجدد الذين سنجدهم في الفصل الخامس، هو تقييم القيمة الجمالية للنتاج الأدبي. وإذا أردنا أن نطبق النظريات النقدية المختلفة التي تنطلق من الرغبة في تغيير عالمنا إلى الأفضل والتي تضم الحركة النسوية والماركسية والأمريكية- الأفريقية وغيرها من النظريات المستحدثة مثل النظريات القائمة على الشذوذ كالمثلية الأنثوية و الذكورية ونظريات ما بعد الحقبة الاستعمارية، فإنه من الطبيعي أن نجد الأضواء قد سُلّطت على عمل أدبي لا يلتزم المعايير الأخلاقية الفاضلة، إذ يقوم بالترويج لقيم متعلقة مثلاً بالتحيز الجنسي، أو الطبقي، أو العنصري، أو الاستعماري، سواء كان ذلك مقصوداً أم غير مقصود. ولكن تبقى لمثل هذا العمل قيمته لأنه سيكون باستطاعتنا أن نفهم من خلاله كيفية عمل هذه الأيديولوجيات القمعية.

ومن ناحية أخرى، تسعى "النظرية النقدية" إلى تفسير الافتراضات والقيم التي ترتكز عليها أشكال مختلفة من النقد الأدبي. و بمعنى آخر أكثر دقة، فإننا عندما نقوم بتفسير عمل أدبي ما فإن ما نفعله يُسمى نقداً أدبياً؛ وعندما نتفحص المعايير التي يستند إليها تفسيرنا هذا، فإن ما نقوم به يُسمى نظرية نقدية. و ببساطة، فإن النقد الأدبي هو تطبيق النظرية النقدية على النصوص الأدبية، سواء كان الناقد مدركاً أم غير مدرك للافتراضات النظرية التي يعتمد عليها في تفسيراته. و نستطيع القول: إن الإدراك الواسع الانتشار للنقد الأدبي الذي لا يمكن فصله عن الافتراضات النظرية القائمة عليه هو أحد الأسباب التي تجعل كلمة "النقد" تُستخدم وكأنها تشمل كلمة "النظرية" في غالب الأحيان.

وتجدر الإشارة إلى أن الأمثلة المتعلقة بالنظرية النقدية تتضمن مقالات للمؤلف جاك ديريدا Jacques Derrida المتعلقة بنظريته التفكيكية للغة؛ وتعاريف لويس روزينبلا Louise Rosenblatt لكل من "النص، والقارئ، والقصيدة"؛ كما تتضمن أيضاً محاولاتي في الفصول التالية لتفسير آليات عمل المفاهيم النقدية و العلاقات المشتركة بينها والتابعة لمدارس نقدية مختلفة. وتتضمن الأمثلة المتعلقة بالنقد الأدبي تفسيراً تفكيكياً لرواية "فرانكنشتاين" للمؤلفة ماري شيلي Mary Shelley (١٨١٨)، وتحليلاً ماركسياً لرواية "العين الأشد زرقة" (١٩٧٠) للكاتبة توني موريسون Toni Morrison، وقراءة مثلية للصور البيانية في قصيدة "أغنيتي" (١٨٥٥) Song of Myself للشاعر والت ويتمان Walt Whitman، بالإضافة إلى التفاسير المختلفة لرواية "جاتسبي العظيم" الواردة في الفصول التالية.

وعلى الرغم من توجه نقاد الأدب إلى تفسير الأدب بدلاً من تقييمه، فإن لهم الأثر البالغ في السوق الأدبية، وذلك من خلال تفسيرهم للأعمال التي يفضلونها. وهم يتجهون إلى تفسير تلك الأعمال التي تنسجم والنظرية النقدية التي يستخدمونها. من هنا، فإنه عندما تهيمن نظرية نقدية معينة على الدراسات الأدبية، فإن الأعمال التي يمكن توظيفها جيداً بالنسبة لتلك النظرية سوف تعد "أعمالاً رائعة"، وسوف تُدرَّس في الفصول الدراسية، في الوقت الذي سنجد فيه أعمالاً أخرى تلقى التهميش و الإهمال. وبما أن معظمنا يتجه، عندما يصبح مدرساً، إلى تدريس الأعمال التي سبق له أن درسها، فإنه من الممكن أن تؤدي نظرية نقدية رائجة إلى إضفاء الطابع القدسي على أعمال أدبية معينة، وبالتالي فإن أجيالاً متعاقبة من الطلاب سوف يدرسون هذه الأعمال على أنها "روائع" ذات جاذبية "دائمة".

آخر المفاهيم التي أود أن أعرضها مفهوم "مع التيار" أو "عكس التيار"، الذي يرافق قراءة النص الأدبي، وذلك قبل الخوض في شرح كيفية إعداد هذا الكتاب. فعندما نقرأ عملاً أدبياً مع التيار، فإننا نفسر العمل بالطريقة التي تشدنا باتجاه ذلك التفسير. وعلى سبيل المثال، فإن قراءة رواية "جاتسبي العظيم" باستخدام النظرية الماركسية كما وردت في الفصل الثالث، هي قراءة تنسجم مع تيار الرواية، لدرجة أنها تكشف الطرق التي يُدين بوساطتها النص على نحو واضح القيم السطحية التي تضع المنزلة الاجتماعية فوق أي اعتبار آخر. وبالمقابل فإن التفسير ذاته يمكن أن يتجه عكس التيار، عندما يسعى ليبيّن الطرق التي تكشف من خلالها الرواية، عن غير قصد كما يبدو، تلك القيم التي تدينها على نحو واضح. وبالتالي، فعندما نقرأ بعكس التيار فهذا يعني أننا نقوم بتحليل العناصر التي لا تكون مدركة في النص. وفي مثال آخر، فإننا نجد أن رواية "جاتسبي العظيم" تظهر بوضوح بأن توم Tom وديزي Daisy وميرتل Myrtle ليسوا أزواجاً مثاليين، وبالتالي فإن التفسير المعتمد على التحليل النفسي للرواية في الفصل الثاني والذي يتجه مع التيار– أي يفسّر الرواية بالطريقة التي تبدو أنها تجذبنا لكي نفعل ذلك– يوحي لنا بأن هؤلاء الأشخاص ليسوا في حالة حب مع أزواجهم. على أية حال، وإذا كانت الرواية تقدم لنا محبة جاتسبي لديزي

على أنها نوع من الحب الرومانسي التقليدي- يقول نيك أن جاتسبي "التزم" بديزي بقدر التزامه "بالكأس المقدس" (فصل ٨، ص ١٥٦)، إذ يضحي جاتسبي بنفسه في النهاية من أجلها- فإن تفسيرنا المعتمد على التحليل النفسي قد يكون قراءة بعكس التيار عندما يوضح لنا بأن مشاعره تجاه ديزي أبعد ما تكون عن مشاعر الحب الحقيقي كما هو واقع الحال مع شخصيات أخرى. والظاهر أن الرواية ذاتها غير مدركة لهذا التفسير، وذلك بناءً على الطرق التي يصور العمل من خلالها اهتمام جاتسبي بديزي، مقارنة بالعلاقات السطحية للشخصيات الأخرى.

بناءً على ذلك، نجد أننا نستطيع أن ندرك ما يود الكاتب أن يوصله إلينا عندما نقرأ مع التيار، بينما تتضمن القراءة بعكس التيار تلك النقاط التي لم تكن في حسبان المؤلف، وربما لم يكن هو نفسه مدركاً لها. وعلى أية حال، فنحن نتكلم عادة على ما يقصده النص عوضاً عما يقصده المؤلف. وكما يصرّح "النقاد الجدد"، فإننا لا نستطيع دائماً أن نعرف نية المؤلف، وإن كشف لنا عن نواياه، فقد لا يرقى العمل إلى مستوى تلك النية أو قد يتخطاها إلى ما هو أبعد من ذلك. و بالطبع، يتجه بعض النقاد إلى الحديث عن نية المؤلف، وبالتالي يتحملون عبء تزويدنا بمعلومات تتعلق بالسيرة الذاتية للمؤلفين، وذلك في محاولة لإقناعنا بأنهم على صواب. و على نفس المنوال، فإن الحديث عن نية النص لا يضمن أن يكون تحليلنا صحيحاً؛ إذ يجب علينا أن نأتي بالبراهين من النص لكي نعزز وجهة نظرنا. على أية حال، فإنه من الممكن استخدام أية نظرية سواء كانت مع التيار أم عكسه بالنسبة لأي عمل أدبي، وذلك في أية نقطة محددة من النص. ما هو مهم عادة هو أن نعرف فيما إذا كانت قراءتنا مع التيار أو عكسه بحيث إننا لا ندين عملاً أدبياً ما بسبب تصويره لسلوك فيه تحيز ضد أحد الجنسين في الوقت الذي يكون فيه ذلك التصوير قد استخدم لإدانة ذلك التحيز. و كما هو الحال فيما يخص العديد من عناصر التفسير الأدبي، فإن هذه القضية تعتبر أمراً شائكاً، إذ غالباً ما يختلف القراء بما يتعلق بالفكرة التي يدفعنا النص للانتباه إليها، وتلك التي يجب إغفالها.

وعلى الرغم من أهمية هذه القضايا، إلا أننا يجب ألا نهتم بها كثيراً في هذه المرحلة. إذ ينبغي علينا في هذه الأثناء أن ندعها جانباً بينما نقرأ الفصول التالية من الكتاب. وحقاً سوف يؤدي هذا الكتاب وظيفته على أكمل وجه عندما نقرؤه من أجل الفائدة والمتعة لا من أجل أن نعقد عليه الآمال لكي نصبح خبراء في النظريات أو ممن يفهمون كل شيء. هناك حقيقة أكيدة، وهي أن قراءة هذا الكتاب لن تجعلك خبيراً في النظريات النقدية. فهذا الكتاب الذي بين أيدينا ليس سوى مقدمة للنظريات النقدية، وهو خطوة أولى في عملية طويلة ومفيدة. وعلى الرغم من أن هذا الكتاب سوف يُعرّفنا ما يعتقد كثير من الناس أنه نظريات مفيدة ومعروفة، إلاّ أن هناك نظريات أخرى لن يُتطرّق إليها. وعلى أية حال، فإنك سوف تكون، بعد الانتهاء من قراءة هذا الكتاب، مستعداً لقراءة نظريات أخرى إذا ما شعرت بالحاجة إلى ذلك، كما أنه ينبغي أن تقرأ باستفاضة أكثر عن النظريات المطروحة إذا ما وجدت أمراً معيناً قد أثار اهتمامك في بعض تلك النظريات.

ولمساعدتك على تحقيق هذا الاستعداد، فإن كل فصل سيبدأ بشرح النظرية المراد دراستها بلغة سهلة، وذلك باستخدام أمثلة من التجارب اليومية ومن أعمال أدبية معروفة بغية إيضاح النقاط الرئيسة. وسوف يحتوي كل فصل أيضاً على قائمة من الأسئلة العامة التي يطرحها أولئك الباحثون حول الأعمال الأدبية لكي تتمكن من التعامل مع الأدب بطريقة تماثل طريقة الباحث في النظريات. وسوف يلي ذلك تفسير لرواية فيتزجيرالد من خلال عدسة النظرية موضع الدراسة. وستجد بعد ذلك أسئلة ترشدك إلى كيفية تطبيق النظرية موضع الاهتمام على أعمال أدبية أخرى. و تحاول هذه الأسئلة تركيز الاهتمام على مفاهيم نظرية محددة يتم إيضاحها في عدد من الأعمال الأدبية. كما أن معظم هذه الأعمال سوف تنشر ضمن مختارات أدبية، وقد تنشر في المناهج الدراسية، وقد ترغب أنت أو مدرّسك أن تقوم بتطبيق هذه الأسئلة على أعمال أدبية مختلفة. و تجدر الإشارة أخيراً إلى أنه إذا أردت الاطلاع أكثر على نظرية معينة، فإن كل فصل يحتوي في نهايته على قائمة بالمراجع المتعلقة بالأعمال النظرية المدروسة، تحت عنوان "لمزيد من القراءة" و "للقراء المتقدمين"، وهذه تفيدك في متابعة ما درسته مسبقاً. ويقدّم الفصل الثالث عشر الذي بعنوان "فهم المغزى العام" الوسيلة لتوضيح الأفكار المتعلقة بالنظريات النقدية التي تمت مناقشتها في هذا الكتاب من خلال تزويدنا بسؤال واحد لكل نظرية، يمثل نقطة التركيز العامة أو نظرة شاملة للمدرسة النقدية التي ينتمي إليها. وعلاوة على ذلك، يحاول الفصل الثالث عشر أن يوضح كيف تعكس النظريات ما تحتويه من تاريخ وسياسة وثقافة، وكيف يمكن استخدام النظريات المختلفة جنباً إلى جنب لكي تنتج تفسيراً واحداً لعمل أدبي ما.

و قد يكون من المفيد أيضاً أن ندرك أن النظريات التي سوف ندرسها تأتي في سياق منطقي، غير مرتبط بترتيب زمني صارم.(٢) وسوف أبدأ بالنظريات التي سوف تجدها سهلة الفهم ومتصلة بعالمنا اليومي اتصالاً واضحاً، ومن ثم سأنتقل إلى نظريات أخرى ترتبط فيما بينها على نحو منطقي، وبالتالي يمكننا أن ننظر إلى النظريات على أنها رؤى للعالم متداخلة ومتنافسة ومتضاربة، وليست مرتبة. و بالتالي، فإننا سوف نبدأ بفصل عن النظرية النقدية في التحليل النفسي، وذلك لأن معظمنا قد تعرّف على بعض المفاهيم المتعلقة بالتحليل النفسي في حياته اليومية، وإن تكن في مواضع نمطية، ولأن التحليل النفسي يعتمد على تجارب شخصية تتعلق بمعظم الناس. يلي ذلك مباشرة فصل يتعلق بالنظرية النقدية الماركسية؛ لأنها تتداخل وتتناقض مع نظرية التحليل النفسي. ثم تأتي النظرية النسوية بعد تلك النظريات لأنها تعتمد على مفاهيم التحليل النفسي والماركسية وتتعارض معهما في الوقت نفسه. وهكذا تتوالى بقية النظريات. وعلى الرغم من أن التصنيفات التاريخية لن يكون لها دور في مبدأ التنظيم الرئيس، فإنني سوف أشرح العلاقات التاريخية بين النظريات، كمجيء النظرية النقدية الجديدة ردَّةَ فعل على النظرية التاريخية التقليدية، أو مجيء النظرية التفكيكية ردَّةَ فعل على النظرية البنيوية، لأن هذه العلاقات يمكن أن توضح بعض المفاهيم النظرية التي نستخدمها بالإضافة إلى بعض الطرق التي يكون فيها الصراع على السيطرة الفكرية هو صراع يهدف إلى السيطرة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أيضاً.

دعوني أختم هذا الفصل بحكاية شخصية قد تظنها للوهلة الأولى ذات صلة بتعاملك مع النظرية النقدية. فعندما قرأت للمرة الأولى مقالة جاك ديريدا بعنوان "التركيب والإشارة والتلاعب اللفظي" Structure, Sign and Play التي ربما أعيدت طباعتها على نطاق واسع باعتبارها مقدمة عن النظرية التفكيكية، كنت آنئذٍ أجلس في سيارتي، وأنتظر في موقف للسيارات إلى أن تزول عاصفة رعدية قوية. وكنت قد بدأت لتوّي بدراسة النظريات النقدية، وكانت ردة فعلي تجاه تلك المقالة أنني أجهشت في البكاء، ليس لأن مشاعري تحركت بما احتوته المقالة، كما لم يكن السبب في الطبيعة المهيبة التي أحدثتها العاصفة الرعدية، ولكن السبب في ذلك هو أنني لم أفهم شيئاً مما قرأت من تلك المقالة. كنت أعتقد حتى تلك اللحظة بأنني كنت ذكية، فقد تمكنت من دراسة الفلسفة في الجامعة باقتدار، كما أنني كنت بارعة في فك رموز الكتابات الصعبة والغامضة. لذلك تساءلت "لماذا لا أستطيع فهم هذه المقالة؟"وهل أنا أقل ذكاءً مما كنت أتوقع؟ لقد اكتشفت في النهاية أن مشكلتي لم تكن في مدى صعوبة أفكار ديريدا، مع العلم أنها كانت صعبة، ولكن المشكلة كانت في أن تلك الأفكار لم تكن مألوفة. يبدو أنه لم يكن هناك في تاريخ تجاربي حتى تلك اللحظة ما يمكّنني من ربط أفكاره مع أية معرفة مألوفة لدي، ولم يكن لدي خارطة طريق ترشدني إلى فهمها واستيعابها. وأعتقد أن هذه التجربة أمر شائع لهؤلاء الطلاب الذين يدرسون أية نظرية جديدة، وليس النظرية التفكيكية على وجه الخصوص. إننا لا نعرف ببساطة كيف نصل إلى هدفنا من هذه النقطة.

إن ما أقدمه لك في الفصول التالية هو في الحقيقة عبارة عن خارطة طريق. وأعتقد أن تشبيه الأمر مجازياً بالرحلة هو تشبيه مناسب لمحاولتنا هذه. إذ إن المعرفة ليست شيئاً نكتسبه، بل إنها ما نحن عليه أو ما نسعى لتحقيقه. وهي تشكل علاقتنا مع أنفسنا ومع العالم من حولنا لأنها النافذة التي نرى من خلالها أنفسنا وعالمنا. وإذا بدّلنا النافذة، فإننا نغيّر كلاً من المنظر والناظر. هذا هو المبدأ الذي يجعل من المعرفة أمراً مخيفاً جداً ومحرراً في آن واحد، ومؤلماً وممتعاً للغاية في الوقت نفسه. وإذا كان باستطاعة هذا الكتاب أن يجعلك تكتشف المتعة فإنه يستحق العناء، وإذا كان باستطاعته أيضاً أن يجعلك تُقيّم حيرتك الأولى على الرغم من أنها إشارة على أنك قد اتخذت الخطوة الأولى إلى عالم غير مألوف، لكنه جدير بالجهد المطلوب لاستكشافه - حينئذ سيكون هذا الكتاب قد حقق شيئاً مهماً.

ملاحظات

١- تأتي الإشارة في هذا الكتاب الدراسي إلى الاقتباسات من رواية "جاتسبي العظيم" عن طريق أقواس، وهي تشير إلى نسخة عام ١٩٩٢ من الرواية الصادرة عن ماكميلان (وتتضمن ملاحظات ومقدمة للكاتب ماثيو جيه بروكلي). تتضمن تلك الاقتباسات أرقام الصفحات بالإضافة إلى رقم الفصل لكي تساعد أولئك القراء الذين يستخدمون نسخاً مختلفة من الرواية.

٢- عند دراسة النظرية النقدية، قد يسبب الالتزام بتسلسل زمني صارم المشاكل حتى لو أردنا تحقيق ذلك. وربما تكون المشكلة الأكثر إلحاحاً أن التسلسل الزمني الذي ظهرت فيه هذه النظريات في الأوساط الأكاديمية، يختلف عن تسلسلهم الزمني إذا ما نظرنا من منظور تاريخي أوسع. على سبيل المثال، إذا أردنا استخدام التاريخ الأكاديمي مبدأً لنا في التنظيم، فربما يبدأ هذا الكتاب بنظرية النقد الجديد (الفصل الخامس)، حيث يمكننا أن نجد المنظمات المتعلقة بتلك النظرية في العشرينيات من القرن العشرين، على الرغم من أن سيطرة نظرية النقد الجديد في الأوساط الأكاديمية لم تبدأ حتى بعد الحرب العالمية الثانية. وإذا ما أردنا استخدام التاريخ بالمعنى الأوسع للكلمة مبدأً لنا في التنظيم، عندئذ قد يبدأ هذا الكتاب بالنظرية النسوية (الفصل الرابع)، بحيث يمكن أن يقول أحدهم إنه قد بدأ مع رواية الكاتبة ماري وولستونكرافت Mary Wollstonecraft "دفاع عن حقوق المرأة" (١٧٩٢) Vindication of the Rights of Woman أو ربما قبل ذلك. وفي الوقت الذي أتقيد فيه بما أؤمن أنه التسلسل المنطقي في تقديم هذه الفصول، أرجو أن تلاحظ أنني لم أتخلَّ عن التسلسل الزمني، ولكنني أعدت النظر فيه فقط. وبالإضافة إلى الطبيعة التأسيسية للفصول الثلاثة الأولى - نظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية النسوية- فإنها تاريخياً تسبق نظرية النقد الجديد، وهو الفصل الذي يلي تلك الفصول. أما الفصول المتعلقة بالنظريات المتبقية، فهي تتبع تسلسلاً على أساس زمني في معظم الأحوال وذلك نسبة إلى الحقبة التي حققت فيها كل نظرية حضورا واسعاً وهاماً في الأوساط الأكاديمية.

Notes:

1. References to The Great Gatsby are cited parenthetically throughout this textbook and refer to the 1992 edition of the novel published by Macmillan (with notes and preface by Matthew J. Bruccoli). Parenthetical references include page numbers as well as chapter to aid those readers using a different edition of the novel.
2. In studying critical theory, adherence to a strict chronological order would pose problems even if we wanted to achieve it. Perhaps the most pressing problem is that the chronological order in which theories appeared in academia differs from their chronological order if looked at from a broader historical perspective. For example, if we wanted to use academic history as our principle of organization, this book probably would begin with New Criticism (chapter 5), the academic origins of which can be found in the 1920s, although New Criticism's domination of academia didn't begin until after World War II. If we wanted to use history in the broader sense of the word as our principle of organization, then this book probably would begin with feminism (chapter 4), which one could argue began with Mary Wollstonecraft's Vindication of the Rights of Woman (1792) or perhaps even earlier. While I do adhere to what I believe is a logical order in the presentation of chapters, please note that chronology is not abandoned, merely reconsidered. In addition to being foundational in nature, the first three theories presented—psychoanalysis, Marxism, and feminism—historically precede New Criticism, which is the next chapter offered. Chapters on the remaining theories follow in a chronological order based, for the most part, on the period during which each theory achieved an important, widespread presence in academia.

Works cited:

Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby. 1925. New York: Macmillan, 1992.

obeikandl.com



الفصل الثاني

نظرية التحليل النفسي النقدية

Psychoanalytic criticism

نبدأ دراستنا للنظرية النقدية بنظرية التحليل النفسي النقدية لأن المفاهيم المتعلقة بالتحليل النفسي قد أصبحت جزءاً من حياتنا اليومية، سواء أدركنا ذلك أم لا. ولذلك ينبغي أن تحمل ثقافة التحليل النفسي سمة ما هو مألوف، فإذا طلبت ذات مرة من صديق غاضب قائلاً: "لا تصب جام غضبك علي" فأنت في الواقع تتهمه بالاستبدال، وهو ما يُسمى في التحليل النفسي عملية نقل الغضب من شخص إلى شخص آخر، وعادة ما يكون هذا الآخر من النوع الذي لا يشاجرنا أو لا يقدر على إيذائنا بشدة مثل ذلك الشخص الذي أغضبنا أساساً. وتعتبر المفاهيم المرتبطة بالتحليل النفسي، مثل منافسة الأشقاء، ومركبات النقص، وأساليب الدفاع، شائعة جداً في حياتنا لدرجة أن معظمنا يشعر أنه يعرف ما تعنيه تلك المفاهيم حتى ولو لم يسمع شيئاً عن تعريف لها. على أية حال فإن من مساوئ الاستخدام الشائع هذا أننا قد اكتسبنا فكرة مُبسّطة جداً لما تعنيه هذه المفاهيم، التي تبدو في صيغتها المكررة سطحية نوعاً ما، هذا إن لم نقل إنها لا معنى لها على الإطلاق. وبالإضافة إلى هذه الحقيقة البائسة فثمة مخاوف لدينا من أن التحليل النفسي يريد أن يتعدى على ذاتنا الخاصة جداً، ويفضحنا أمام أنفسنا وأمام من هم حولنا على أننا ناقصون، أو مريضون، مما يؤدي في الغالب إلى انعدام كبير للثقة في المصطلحات النفسية. وفي الواقع، فإن الاستخدام الشائع لعبارة المصطلحات النفسية يُفسّر إيماننا بأن التحليل النفسي أمر لا يمكننا فهمه كما أنه لا معنى له. وهكذا، فإننا كثيراً ما نلحظ الرفض التام للتحليل النفسي بوصفه طريقةً مفيدة لفهم السلوك الإنساني في بيئة تستخدم مفاهيم التحليل النفسي في لغتها اليومية.

إن ما آمله من هذا الفصل هو أن يوضح أن فهم العالم عن طريق التحليل النفسي يمكن أن يكون بسيطاً دون أن يكون سطحياً. وإذا أمضينا الوقت الكافي لكي نفهم بعض المفاهيم الرئيسة عن التجربة الإنسانية التي يقدمها التحليل النفسي، فسوف يكون باستطاعتنا أن نبدأ باستيعاب الطرق التي من خلالها تؤثر هذه المفاهيم في حياتنا اليومية على نحو عميق، وليس على نحو سطحي، كما سوف نبدأ بفهم السلوكيات الإنسانية التي لا تفتأ تبدو محيرة حتى الآن. وبالطبع، إذا كان بإمكان التحليل النفسي أن يساعدنا على فهم السلوك الإنساني على نحو أفضل، فلا بد أنه قادر على مساعدتنا في فهم النصوص الأدبية التي تتحدث عن السلوك الإنساني. إنَّ المفاهيم التي سنناقشها

ترتكز على مبادئ التحليل النفسي التي أرساها عالم النفس سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦ م-١٩٣٩ م)، الذي غالباً ما يُشار إلى نظرياته اليوم على أنها التحليل النفسي الكلاسيكي (التقليدي). ويجب أن نتذكر بأن فرويد قام بتطوير أفكاره خلال فترة زمنية طويلة، كما أن كثيراً من تلك الأفكار تغيرت في أثناء عملية تطويرها. وبالإضافة إلى ذلك فإن الكثير من فلسفته، كما أشار هو، كانت تخمينية، حيث إنه كان يأمل من الآخرين أن يقوموا بتطوير أو تقويم بعضٍ من أفكاره على مر الزمان. وهكذا فإن الهدف من هذا الفصل هو تحديد تلك النواحي من نظريات التحليل النفسي التقليدي التي تفيد النقد الأدبي بشكل خاص، بالإضافة إلى إظهار علاقة هذه الرؤية من السلوك الإنساني مع تجربتنا مع الأدب. وفي نهاية الفصل سوف نلقي نظرة قصيرة على عمل حديث لجاك لاكان Jacques Lacan وهو عالم مختص في التحليل النفسي غير التقليدي.[١]

أصول اللاوعي

عندما ننظر إلى العالم من خلال عدسة التحليل النفسي، فإننا نجد أنه يتألف من أفراد من الناس يحمل كل واحد منهم تاريخاً نفسياً يبدأ من تجارب الطفولة في العائلة، كما يحمل كل فرد أنماطاً من السلوك في مرحلة المراهقة ومرحلة البلوغ التي تعتبر المؤثر المباشر لتلك التجربة المبكرة. وبما أن الهدف من التحليل النفسي يكمن في مساعدتنا على معالجة مشاكلنا النفسية التي غالباً ما تُسمى اضطرابات، وهي التي لا يخلو منها أحد منا، فإن التركيز يتمحور حول أنماط السلوك المُدمرة. ونطلق عليها تسمية أنماط السلوك لأن تكرارنا للسلوك المدمر يكشف عن وجود مشكلة نفسية مهمة، لا شك أنها تؤثر فينا لبعض الوقت دون علمنا بذلك. في الواقع، إن عدم معرفتنا لمشكلة ما- أو إذا كنا على علم بوجود مشكلة لدينا دون أن ندرك مدى تأثيرها على سلوكنا- يمنحها سيطرة كبيرة علينا. ينبغي علينا لهذا السبب أن نبدأ نقاشنا بمفهوم أساسي بالنسبة لكل ما يخص فلسفة التحليل النفسي وهو: وجود اللاوعي.

إذا كنت تذكر أغنية "لا يمكنك أن تحصل دائماً على ما تريد" لفرقة رولينغ ستونز Rolling Stones، فسوف تجد أن الفكرة المراد التعبير عنها هي "أنك لا يمكنك دائماً أن تحصل على ما تريد، لكنك تحصل على ما تحتاج." عندما نضيف كلمتين إلى هذه العبارة فإنها تقدم لنا المفتاح لكي نفكر بالاعتماد على التحليل النفسي، وبالتالي تصبح العبارة كالتالي "لا يمكنك دائماً أن تحصل بالوعي على ما تريد، لكنك تحصل باللاوعي على ما تحتاج". إن الفكرة القائلة بأن الإنسان يجري تحفيزه ودفعه عن طريق الرغبات والمخاوف والاحتياجات والصراعات التي لا يدركها- أي في اللاوعي- هي في الواقع إحدى أفكار سيجموند فرويد الأكثر تطرفاً، وهي لا تزال تسيطر على التحليل النفسي التقليدي في عصرنا هذا.

"اللاوعي" هو ذلك المخزون من العواطف والتجارب المؤلمة، ومن الجراح والمخاوف والرغبات الدنيئة والصراعات غير المنتهية التي لا نرغب أن ندرك وجودها لأنها سوف تتغلب علينا. ويظهر اللاوعي في حياتنا في

مرحلة مبكرة عن طريق "الكبت"، أي عملية الإزالة من اللاوعي، لتلك الأحداث النفسية المحزنة. على أية حال، فإن الكبت لا يمحو مشاعرنا وتجاربنا المؤلمة. بل على العكس، فإنه يدفعها ليجعلها المنظمة لتجاربنا الراهنة، أي أننا نتصرف لاشعورياً بطرق تسمح لنا أن نُظهر، ودون أن نعترف لأنفسنا بمشاعرنا المتصارعة، التجارب المؤلمة التي نكبحها. وهكذا، وفيما يتعلق بالتحليل النفسي، فإن اللاوعي ليس مخزوناً سلبياً من المعطيات المحايدة، على الرغم من أن هذه الكلمة تستخدم بهذه الطريقة في مجالات أخرى، وفي طريقة تعبير مشتركة، بل على العكس، فإن اللاوعي كيان ديناميكي يحركنا في أعمق مستوى من وجودنا.

وإلى ذلك الحين الذي نجد فيه الطريقة لكي نعرف ونعترف لأنفسنا بما يسبب جراحنا المكبوتة ومخاوفنا ورغباتنا الدنيئة وصراعاتنا غير المنتهية، فإننا نتمسك بها بطرق مُقنّعة ومشوهة وفيها هزيمة للذات. فعلى سبيل المثال، إذا لم أكن أدرك بأنني ما زلت أحِنُّ إلى ذلك الحب الذي لم أحصل عليه أبداً من والدي مدمن الكحول والمتوفى منذ زمن بعيد، فإنني سأكون عرضة لاختيار شريك سكّير ومنعزل بحيث يكون باستطاعتي أن أعيد تمثيل علاقتي مع والدي، وفي "هذه المرة" سأجعله يحبني. في الواقع، عندما أدرك لاحقاً بأنّ لدي هذا النوع من المشكلة النفسية مع والدي، فإنه من الصعب أن أدرك متى أقوم "بتمثيلها" مع شخص آخر. وحقاً، فإنه من الممكن ألاّ أجد وجه التشابه الكبير بين والدي وحبيبي، فقد أقوم بالتركيز على اختلافات ظاهرية بدلاً من ذلك، فلون شعر والدي أسود بينما حبيبي أشقر الشعر. وبمعنى آخر، سوف أشتاق إلى والدي المهمل مثل اشتياقي إلى حبيبي في الوقت الحاضر. وسوف أشعر أنني مغرمة بحبيبي الحالي، وربما بدرجة كبيرة، وسوف أعتقد بأن ما أريده هو أن يبادلني حبيبي الحب.

لن أدرك بالضرورة أن ما أريده حقاً في رغبتي لهذا الرجل هو ذلك الشيء الذي لم أحصل عليه أبداً من والدي. ويكمن الدليل في نقاط التشابه بين معاملة كل من ذلك الرجل ووالدي لي من جهة وبين الحقيقة بأنه إذا نجحت في الحصول على ذلك الاهتمام الذي أريده من حبيبي الحالي فإنه إما لا يكون كافياً، إذ إنه لن يستطيع أبداً أن يقنعني بأنه يحبني حقاً، حيث سوف أعتقد بأن مخاوفي هي دليل على عدم مبالاته، أو إنه إذا أقنعني حقاً بمحبته لي فإنني سوف أفقد ذلك الاهتمام به، لأن حبيبي الحنون لا يفي بحاجتي لإعادة تجربة الهجر التي عانيت منها على يدي والدي. فالفكرة هنا هي أنني أرغب بشيء أجهل أنني أريده ولا أستطيع الحصول عليه: أي محبة والدي المهمل. وفي الواقع، وحتى إذا كان والدي لا يزال على قيد الحياة، وكان لديه ذلك النوع من الولادة النفسية الجديدة التي تمكنه من محبته لي فإنه سوف ينبغي علي مع ذلك أن أداوي الجراح النفسية التي سبَّبها لي خلال مسيرة طفولتي– مثل شعوري بعدم الاكتفاء والهجر– قبل أن يكون باستطاعتي أن أستفيد من محبته.

وكما نلاحظ في المثال السابق فإن "العائلة" مهمة جداً في نظرية التحليل النفسي، لأن كل واحد منا هو نتاج للدور الذي يوكل إلينا في التركيبة العائلية. ومن جهة أخرى، فإن "ولادة" اللاوعي تكمن في الطريقة التي ندرك بها

مكاننا في العائلة وبالطريقة التي نتفاعل بها مع هذا التعريف الذاتي : مثلاً "أنا الفاشل" ؛ أو "أنا الولد المثالي" ؛ أو "ينبغي دائماً أن أكون التالي بعد أخي" أو "أنا غير محبوب" ؛ أو "أنا المسؤول عن مشاكل والديّ". إن الصراع المرتبط "بعقدة أوديب"، أي التنافس مع الوالد من نفس الجنس على اهتمام ومحبة الوالد من الجنس الآخر، وكل الأفكار الشائعة عن نظريات فرويد القديمة (مثل التنافس بين الأشقاء، و الغيرة من الذكورة، و قلق الخصاء) هي مجرد أوصاف للطرق السائدة التي يمكن أن تمضي من خلالها الصراعات العائلية. إنها تمنحنا فقط نقاط البداية لفهم الاختلافات بين الأفراد. فعلى سبيل المثال، نجد في بعض العائلات أن منافسة الأشقاء (أي التنافس بين الأشقاء في جذب انتباه ومحبة الوالدين) يمكن أن تحدث من جهة ما، بين الوالد والولد. إذا كنت أشعر بالغيرة من محبة شريكي لولدنا، فربما يكون ما يحدث هو إعادة إحياء لحالة تنافس غير منتهية في مرحلة الطفولة مع شقيق كنت أعتبره محبوباً أكثر من قبل والديّ. أي أنَّ ملاحظتي لمحبة شريكي تجاه ولدنا توقظ بعضاً من الألم أو كلّه ذلك الذي شعرت به عندما كنت ألاحظ محبة والديّ للشقيق الذي كنت أعتقد أنهما يفضلانه عليّ. وبالتالي، فإنني أجد نفسي الآن أتنافس مع ولدي لجذب انتباه شريكي.

إنه من الأهمية بمكان أن نلاحظ أن المسائل المتعلقة بعقدة أوديب، والمنافسة بين الأشقاء، وما إلى ذلك، تعتبر مراحل نمو. بمعنى آخر، فإننا جميعاً نتعرض لهذه التجارب التي تعتبر جزءاً طبيعياً وصحيّاً من مرحلة النضوج ومرحلة تأسيس هويتنا الخاصة بنا. كما أننا نبدأ بمواجهة المشاكل في اللحظة التي نفشل فيها في التخلص من مثل هذه الصراعات. ونذكر هنا مثالاً شائعاً عند العديد من النساء. إذا بقيت في حالة تنافس مع والدتي للحصول على محبة والدي (وهو تنافس قد يستمر في اللاوعي لمدة طويلة بعد وفاة أحد الوالدين أو كليهما)، فإنه من الممكن أن أنجذب على نحو كبير تجاه الرجال الذين لديهم صديقات أو زوجات لأن انجذابهم تجاه امرأة أخرى سوف يمكنني من تكرار منافستي مع والدتي وأفوز "هذه المرة". وبالطبع، فقد لا أفوز بالرجل هذه المرة، وحتى إن استطعت، فبمجرد أن أفوز به سوف أفقد اهتمامي به. وعلى الرغم من أنني قد لا أدرك ذلك الأمر على نحو واع، فإن استحساني له يكمن في انجذابه لشخص آخر. وبمجرد أن أستحوذ عليه فلن يصبح مشوقاً بالنسبة إلي. ومن ناحية أخرى، إذا شعرت بأنني عندما كنت طفلة قد انتزعت محبة والدي من والدتي (التي قد يكون منحني إياها وسيلةً لمعاقبة والدتي أو تجنبها)، فقد أنجذب في هذه الحالة إلى الرجال الذين لديهم صديقات أو زوجات، ولا أتوقع أنهم سوف يقومون بهجرانهن، وذلك بسبب شعوري بأنني أحتاج إلى أن أعاقب بسبب "سرقتي" لوالدي من والدتي. وبالطبع، فإن الطريقة الأخرى لمعاقبة نفسي على سرقة والدي من والدتي، أو على الرغبة بسرقته أو، في حال تحرشه بي جنسياً، و لشعوري بأن الغلطة تكمن في عدم مقدرتي على الاستجابة جنسياً تجاه شريكي.

تتضمن إحدى الطرق الشائعة التي يكرر بها الرجال لعب دور في المسائل العالقة والمرتبطة بعقدة أوديب ما يُسمى عادة موقف "الفتاة الجيدة/الفتاة السيئة" تجاه النساء. فإذا بقيت في حالة تنافس (وعادة ما يكون ذلك في

اللاوعي) مع والدي للحصول على محبة والدتي، فإنني سوف أكون عرضة للتعامل مع ذنبي عن طريق تصنيف النساء على أنهن إما "مثل أمي" أي ("نساء طيبات") أو "لسن كأمي" أي ("نساء خبيثات")، وبالتالي أتمكن من الاستمتاع بممارسة الجنس فقط مع أولئك النسوة اللواتي "لا يشبهون أمي". وبمعنى آخر، ولأنني في اللاوعي أربط الرغبة الجنسية بالرغبة تجاه والدتي، فإن الرغبة الجنسية تجعلني أشعر بأنني مذنب ودنيء، ولهذا السبب فإنني أستطيع أن أستمتع بتلك الرغبة فقط مع "البنات الخبيثات"، اللواتي هن أنفسهن مذنبات وفاحشات، واللواتي لا يشبهن والدتي. غالباً ما تخلق وجهة النظر هذه نمطاً من السلوك يتسم بالإغواء والهجران تجاه النساء. فعندما أقوم بإغواء " فتاة سيئة"، يتوجب علي أن أهجرها عاجلاً أم آجلاً، لأنني لا يمكن أن أسمح لنفسي أن أرتبط على نحو دائم بشريكة لا تستحق الزواج مطلقاً، أي إنها لا تستحق أن أضعها في منزلة والدتي. وعندما أغوي "فتاة طيبة"، فيحدث هناك أمران: أولاً، تتحول الفتاة لتصبح "فتاة سيئة"، وكباقي "الفتيات السيئات" فهي لا تعد جديرة بعلاقة دائمة، وثانياً، فإنني أشعر بالذنب بسبب "تدنيسي" لها، وكأنني قمت "بتدنيس" والدتي،فيترتب على ذلك هجرانها لكي أتجنب ذنبي. الفكرة هنا هي أنه، سواء بالنسبة للنساء أو الرجال، عندما ندرك الدوافع النفسية لسلوكنا المدمّر، سيكون باستطاعتنا أن نأمل في البدء بتغيير ذلك السلوك.

الدفاعات، والقلق، والقضايا الأساسية

تقوم دفاعاتنا بالتعامل مع رغباتنا في اللاوعي، وهي لا تتعرف على تصرفاتنا المدمّرة أو تقوم بتغييرها، ذلك لأننا قمنا بتشكيل هويتنا حول تلك الرغبات، ولأننا نخشى مما سوف نجده إذا ما قمنا بالتحقق منها على نحو دقيق. إن الدفاعات هي العمليات التي يجري بواسطتها الحفاظ على محتويات اللاوعي لدينا في منطقة اللاوعي. بمعنى آخر، إنها العمليات التي نبقي بواسطتها على ما هو مكتوب في مكانه، لنتجنب معرفة ما لا نستطيع تحمل معرفته. وتتضمن الدفاعات ما يلي: "الإدراك الانتقائي": أي أننا نسمع ونرى من نستطيع أن نتعامل معه فقط، و"الذاكرة الانتقائية": أي أننا نكيف ذكرياتنا بحيث لا تتغلب علينا أو أن ننسى الأحداث المؤلمة كليّاً، و"النكران"، وذلك بأن نعتقد بعدم وجود المشكلة أو أن الحدث المؤسف لم يحدث أبداً، و"التهرب": أي الابتعاد عن الناس أو المواقف التي قد تجعلنا عرضة لأن نكون غير مرتاحين، وذلك عن طريق تحريك عاطفة أو تجربة مكبوتة في اللاوعي، و"الاستبدال": وذلك عندما نقوم بالتنفيس عن مشاعرنا ضد شخص أو شيء أقل خطورة علينا من ذلك الشخص الذي سبب لنا الخوف،أو الأذى،أو الإحباط،أو الغضب،و"الإسقاط": وذلك عندما نعزو مخاوفنا أو مشاكلنا أو رغباتنا الدنيئة إلى أشخاص آخرين، ومن ثم ندينهم بسببها، وذلك لكي ننفي أننا نعاني منها.

obeikandl.com

تعتبر "الرجعة"، أي العودة المؤقتة إلى حالة نفسية سابقة، واحدة من أكثر الدفاعات تعقيداً، والتي لا نتخيلها فقط، بل نعيشها مرة ثانية. ويمكن أن تشمل الرجعة العودة إما إلى تجربة مؤلمة أو أخرى سعيدة. وتعتبر دفاعاً لأنها تبعد أفكارنا عن مشكلة نمرّ بها في الوقت الحاضر، وذلك كما حدث مع ويلي لومان Willy Loman في مسرحية "موت بائع متجول" "Death of a Salesman" عندما يسترجع ماضيه لكي يتجنب الوقائع البائسة لحياته في الحاضر. على أية حال، يختلف هذا النوع من الدفاعات عن الدفاعات الأخرى لكونه يحمل في ثناياه الفرصة "لانعكاس فعال"،أي التسليم بالتجارب والعواطف المكتوبة ومعالجتها،وذلك لأننا نستطيع أن نغير التأثيرات الناجمة عن جرح ما عندما نتعرض لتلك التجربة المؤلمة مرة أخرى. ولهذا السبب تعتبر الرجعة أداة علاجية مفيدة.

ويمكن لتجارب نفسية عديدة أن تكون بمثابة دفاعات، حتى إذا لم يتم تعريفها كذلك. هناك على سبيل المثال ما يُسمى "الخوف من العلاقة الحميمية"؛ أي الخوف من العلاقة العاطفية مع شخص آخر، وهو غالباً ما يعتبر دفاعاً فعالاً ضد معرفتنا لجراحنا النفسية الخاصة بنا، لأنه يبعدنا عن العلاقات العاطفية التي ربما تعيد تلك الجراح إلى الواجهة، ومن هذه العلاقات تلك المتعلقة بالعشاق، والأزواج، والأولاد، والأصدقاء المقربين. وبالتالي، عندما نمنع أنفسنا من التقرب من أشخاص مهمين في حياتنا، فإننا "نحمي" أنفسنا من التجارب المؤلمة القديمة التي يمكن أن تثيرها تلك العلاقات الحميمة. وهناك بعض الوسائل التي يمكن أن نستخدمها لكي نقصي أنفسنا عمن نحب دون أن نعترف لأنفسنا بما نقوم به، مثل الدخول في أكثر من علاقة عاطفية أو جنسية في الوقت نفسه، والتخلص من العلاقات الغرامية عندما تتجاوز مرحلة الوله، والانشغال الشديد لكيلا نمضي وقتاً كثيراً مع الأسرة والأصدقاء.

وبالطبع، فإن الدفاعات تتعطل مؤقتاً في بعض الأحيان، ويحدث هذا الأمر عندما نواجه "القلق." إذ يمكن أن يكون القلق تجربة مهمة لأنه يكشف عن القضايا الأساسية وعلاقتها بالقلق مع بعض الأمثلة للقضايا الأساسية الأكثر شيوعاً.

"الخوف من العلاقة الحميمية": إنه ذلك الشعور المسيطر والمزمن، حيث إن الشعور بأن التقارب العاطفي سوف يؤذينا أو يدمرنا على نحو كبير، وبإمكاننا أن نبقي أنفسنا بأمان إذا ما ابتعدنا عن الروابط العاطفية مع الآخرين على الدوام. وكما وجدنا سابقاً، يمكن للخوف من العلاقة الحميمية أن يقوم أيضاً بدوره بوصفه أحد الدفاعات. وإذا حدث هذا الدفاع بالذات على نحو متكرر أو مستمر، عندئذ يمكن أن نعتبر الخوف من العلاقة الحميمية مسألة أساسية.

"الخوف من الهجر": وهو الاعتقاد المؤكد بأن أصدقاءنا وأحباءنا سوف يقومون بالتخلي عنا (الهجر الجسدي)، أو أنهم سوف يهملون أمرنا (الهجر العاطفي).

"الخوف من الخيانة": وهو ذلك الشعور المزعج بأننا لا نستطيع أن نثق بأصدقائنا وأحبائنا، كأن لا نكون على ثقة بأنهم لن يكذبوا علينا أو يسخروا منا من وراء ظهورنا، أو أنهم لن يقوموا بخيانتنا بمواعدة الآخرين، وذلك عندما يتعلق الأمر بأولئك الذين نشاطرهم العاطفة.

"ضعف الثقة بالنفس": وذلك عندما نعتقد بأننا أقل جدارة من الآخرين، وبالتالي فإننا لا نستحق الاهتمام أو الحب أو أياً من منح الحياة. وحقاً، فإننا غالباً ما نعتقد بأننا نستحق أن تعاقبنا الحياة بطريقة ما.

"الإحساس الذاتي بعدم الأمان أو الاستقرار": وهو عدم القدرة على تعزيز شعور الهوية الشخصية أو التثبت من إحساس معرفتنا لأنفسنا. هذه المسألة الأساسية تجعلنا ضعفاء أمام نفوذ الآخرين، وقد نجد أنفسنا نغير باستمرار الطريقة التي ننظر أو نتصرف بها عندما نتعامل مع أفراد أو مجموعات مختلفة.

"تثبيت الرغبة الجنسية (أو عقدة أوديب)": أي الاختلال الوظيفي في العلاقة مع أحد الوالدين من الجنس الآخر، وهو الأمر الذي لا نتخلص منه في مرحلة البلوغ، كما أنه يمنعنا من إنشاء علاقات ناضجة مع أقراننا. (تايسون Tyson ٢٦-٢٧).

ويمكنك أن تلاحظ نوعاً من الترابط بين القضايا الأساسية الآنفة الذكر. وبما أن الخوف من العلاقة الحميمية يمكن أن يكون أحد الدفاعات وإحدى القضايا الأساسية في آن معاً، فقد ينتج من قضية أساسية معينة قضية أساسية أخرى، أو يمكن أن تؤدي إلى ظهور قضية أساسية أخرى. على سبيل المثال، إذا كان الخوف من الهجر هو قضيتي الأساسية، فسوف أكون عرضة لأنْ يتطور لدي خوف من العلاقة الحميمية أيضاً. إذا كانت لدي القناعة بأن أحد الذين أهتم بأمرهم سوف يتخلى عني في نهاية المطاف فإن ذلك الأمر سوف يقودني إلى تجنب العلاقات العاطفية على الدوام آخذاً اعتقاداً مني أنني إذا لم أتقرب كثيراً ممن أحب فإنني لن أتعرض للأذى عندما يهجرني ذلك الحبيب. و على سبيل مثال آخر، إذا كان ضعف الثقة بالنفس هو قضيتي الأساسية، فمن الممكن أن أصاب بالخوف من الهجر أيضاً. كما أن اعتقادي بعدم جدارتي بالحب قد يقودني إلى التوقع بأن أياً كان من أحبه سوف يتخلى عني في نهاية الأمر. وربما يقودني شعور ضعف الثقة بالنفس إلى الخوف من العلاقة الحميمية. كما أن اعتقادي بأنني أقل جدارة من الآخرين قد يقودني إلى الابتعاد عن الآخرين عاطفياً مع الأمل بأنهم لن يكتشفوا أنني لست جديراً بهم. وبالطبع، تلك هي بعض الطرق التي ترتبط من خلالها القضايا الأساسية بعضها ببعض، وأنا على يقين بأنك تستطيع أن تفكر في طرق أخرى.

ينبغي أن نتذكر بأن الحقيقة الأكثر أهمية هي أن المسائل الأساسية تُعرِّف وجودنا بطرق جوهرية. إذ إنها لا تتألف من مشاعر سلبية عرضية، مثل التعرض لفترات من عدم الأمان أو ضعف الصورة الذاتية. وعلى سبيل المثال، إذا تعرض المرء إلى "شعور سلبي" عرضي فهذا لا يعني وجود مسألة أساسية. وعلى العكس، فإن المسائل الأساسية تلازمنا طوال حياتنا، وإن لم نقم بمعالجتها على نحو فعال، فإنها سوف تهدد سلوكنا بطرق مدمّرة قد لا نكون مدركين لها. وبمعنى آخر، يمكن أن يكشف لنا القلق الكثير عن أنفسنا لأننا نخشى تلك الأوضاع التي تنشط بها قضايانا الأساسية. على سبيل المثال، قد أشعر بالقلق عندما يذهب أحد أصدقائي إلى السينما مع صديق آخر،

openkanadirom.com

لأن ذلك الأمر يجعلني أعيش مرة أخرى حالة الهجر التي سببها لي والد مهمل سواء كانت هناك صلة بين الحادثتين أم لا. وهذا يعني أنني أشعر بالهجر الآن لأنني تألمت سابقاً بنفس الشعور عندما كنت طفلاً، وأنا أشعر بالقلق لأنني لا أريد أن أعترف لنفسي بأنني بطريقة ما، كنت قد تعرضت للهجر من قبل والدي. وبالتالي، فإنني أتألم وأغضب من صديقي دون أن أعي السبب. إن عدم إدراكي للسبب هو ما يجعلني قلقاً. وبهذه الطريقة، فإن القلق يستدعي عودة ما هو مكبوت، إذ إنني أشعر بالقلق لأن ما قمت بكبحه- مثل تجربة دنيئة، أو مؤلمة أو مخيفة- قد عاد إلى الواجهة مرة أخرى وأنا أرغب في الإبقاء عليه مكبوتاً. يعتبر التحليل النفسي، وهو شكل من أشكال المعالجة، العمل المسيطر عليه داخل القلق ومعه. كما أن هدفه، على عكس علم نفس الأنا، والذي يعتبر شكلاً من الأشكال الشائعة للمعالجة في الوقت الحاضر، ليس في تقوية دفاعاتنا أو إعادتنا إلى التأقلم الاجتماعي، ولكن في تدمير دفاعاتنا لكي يحدث تغيرات أساسية في بناء شخصيتنا وفي الطرق التي نتصرف بها.

على أية حال، تقوم دفاعاتنا في الظروف العادية بإبقائنا غير مدركين لتجاربنا اللاشعورية، كما أن قلقنا، وإن كان مطوّلاً أو متكرّرا، فإنه لا ينجح باختراق ما نكبته. كيف يمكننا إذاً أن نتعرف على العمليات التي تدور في اللاوعي لدينا دون مساعدة المعالجة النفسية؟ وكما نوهت سابقاً، فإن أنماطاً من سلوكنا، هذا إذا استطعنا التعرف إليها، تزوّدنا بمفاتيح الرموز، وخصوصاً في منطقة العلاقات الشخصية، وضمن المجال نفسه، في علاقاتنا العاطفية أو الجنسية على وجه الخصوص، لأنه في ذلك الحيز تعود صراعاتنا الأولى غير المنتهية إلى الحياة مجدداً. وعلاوة على ذلك، فإننا نتواصل مع اللاوعي لدينا، إذا ما عرفنا كيف نستخدمه، عن طريق أحلامنا وعن طريق نشاطاتنا الإبداعية التي نقوم بها، وذلك لأن كلاً من أحلامنا وإبداعاتنا، التي هي مستقلة عن إرادتنا أو رغبتنا الشعورية، تعتمد على نحو مباشر على اللاوعي.

الأحلام ورموزها

يُعتقد أن دفاعاتنا لا تعمل في أثناء نومنا كما تعمل عندما نكون مستيقظين. إذ يكون اللاوعي في أثناء النوم حراً في التعبير عن نفسه، ويفعل الأمر ذاته في أحلامنا. على أية حال، فإن هناك رقابة حتى في أحلامنا، وهي عبارة عن نوع من الحماية ضد صور مخيفة داخل عواطفنا وتجاربنا المكبوتة، وتأخذ تلك الحماية شكلاً من أشكال تشويه الأحلام. إن "الرسالة" التي يعبر عنها اللاوعي لدينا في أحلامنا، والتي هي المعنى الأساسي للحلم، أو ما يسمى المحتوى الكامن، تتغير بحيث إننا لا نتعرف عليها بسهولة عن طريق عمليات تسمى الاستبدال والتقليص. يحدث "استبدال الأحلام" عندما نستعمل شخصاً أو حدثاً أو جسماً آمناً على أنه "البديل" ليقوم مقام الشخص أو الحدث أو الشخص الأكثر تهديداً. على سبيل المثال، قد أحلم بأن مدرسي في الابتدائية يتحرش بي جنسياً لكي أعبر عن

معرفتي اللاشعورية بأن أحداً من والدي قام بالتحرش بي جنسياً، و أتجنبه في الوقت نفسه. ويحدث "التقليص" في أثناء الحلم كلما استخدمنا صورة حلم مفردة أو حادثة لكي تمثل أكثر من صراع أو جرح لا شعوري. على سبيل المثال، إذا حلمت أنني أصارع دباً مفترساً فيمكن أن يعبّر ذلك عن "معارك" أو صراعات نفسية سواء في البيت أو العمل. وإذا ما أردنا أن نتوسع باستخدام المثال السابق، فإن حلمي المتضمن تحرش مدرس الابتدائية بي قد يعبر عن إحساسي اللاشعوري بأن ثقتي بنفسي تتعرض للهجوم من عدد من أفراد عائلتي وأصدقائي وزملائي. (وهكذا يمكن لحادثة حلم واحدة أن تكون نتاجاً لعمليتي الاستبدال والتقليص)

وبما أن هاتين العمليتين تحدثان في أثناء الحلم، فإنه يُشار إليهما إجمالاً على أنهما "مراجعة أولية". فما نحلم به هو "المحتوى الظاهر" للحلم، وذلك بعد أن تقوم المراجعة الأولية بتغطية الرسالة اللاشعورية، أو ما يُسمى بالمحتوى الكامن للحلم. وتعتبر صور الأحلام التي جرى وصفها مسبقاً–أي صور تحرش مدرس الابتدائية بي، وصراعي مع دبٍّ مفترس– على أنها أمثلة على المحتوى الظاهر. أما ما تعنيه هذه الصور في الواقع فهو المحتوى الكامن للأحلام، وتلك تعتبر مسألة تفسير. هل بالإمكان اعتبار مدرس المدرسة الابتدائية على أنه البديل لأحد والديَّ، أو يجري التعامل مع صور التحرش الجنسي على أنها البديل عن الهجمات الفعلية على ثقتي بنفسي؟ هل يمثل الدب صراعاً نفسياً، وإن كان كذلك، ما هو ذلك الصراع؟ إن هدفنا عندما نقوم بتفسير أحلامنا إذاً هو استعادة المحتوى الظاهر، و محاولة كشف المحتوى الكامن. على أية حال، ينبغي أن نتذكر، وفي هذه المرحلة الشعورية، أننا عرضة لأن نبدل الحلم على نحو لا شعوري، وذلك لكي نحمي أنفسنا أكثر من معرفة ما هو مؤلم جداً. على سبيل المثال، ربما ننسى أجزاء معينة من الحلم، و نتذكر تلك الأجزاء على نحو مختلف نوعاً ما عن الطريقة التي حدثت بها تلك الأجزاء فعلاً. تسمى هذه العملية التي تحدث عندما نكون يقظين، "المراجعة الثانوية."

إنه لمن المفيد التفكير في المحتوى الظاهري للحلم على أنه نوع من رمزية الأحلام التي يمكن أن تُفسَّر بنفس الطريقة التي نفسّر بها الرموز مهما كان نوعها، وذلك إذا أخذنا بعين الاعتبار أنه لا يوجد هناك تطابق مباشر بين رمز ما وما يعنيه ذلك الرمز. وهذا يعني أنه في الوقت الذي توجد فيه بعض الصور التي تتجه إلى أن تحمل المعنى الرمزي نفسه من حالم إلى آخر، وعلى الأخص إذا كان أولئك الحالمون ينتمون إلى الثقافة نفسها، نجد أن هناك اختلافات فردية مهمة جداً في الطرق التي نعبر بها عن تجاربنا اللاشعورية في أحلامنا. وبالتالي، ولكي نضاعف فرصنا في تفسير أحلامنا بدقة، ينبغي علينا أن نتعلم، مع مرور الزمن، كيف نتجه إلى التعبير عن أفكار أناس معينين ومشاعرهم في أحلامنا، وينبغي أن نعرف السياق الذي حدثت من خلاله صورة حلم محددة، أي ما الذي حدث في الحلم قبل أن تظهر صورة الحلم المحددة وخلال ظهورها وبعده ؟

من الممكن أن تنطبق مبادئ عامة محددة متعلقة بتفسير الأحلام على معظم الحالات، وهي كالتالي. بما أن الحالمين يبتكرون جميع "الشخوص" في أحلامهم، فإن هناك شعوراً حقيقياً بأن كل شخص نحلم به يصبح جزءاً من

تجربتنا الشخصية الخاصة بنا، والتي نقوم بتبسيطها في أثناء الحلم على نحو بديل. فإذا حلمت على سبيل المثال بأن شقيقتي قد أنجبت مولوداً ميتاً، فربما أكون أحلم بأنني" أنجبت مولوداً ميتاً (علاقة فاشلة؟ مهنة فاشلة؟ محاولة فنية فاشلة؟) أو أنني أنا مولودٌ ميتٌ (هل أنا وحيد؟ وشقي؟ ومُحبط؟) وكما يوضح هذا المثال فإن الأحلام المتعلقة بالأطفال غالباً ما تكشف عن شيء يتعلق بمشاعرنا تجاه أنفسنا، أو تجاه ذلك الطفل الذي لا يزال موجوداً داخلنا، والذي ربما لا يزال متألماً بطريقة ما.

وبما أن حياتنا الجنسية هي انعكاس مهم لوجودنا النفسي، فإن أحلامنا المتعلقة بأدوارنا بحسب الجنس، أو تلك المتعلقة بمواقفنا تجاه أنفسنا وتجاه الآخرين بوصفهم وبوصفنا كائناتٍ جنسية تكشف هي الأخرى عن أشياء. ولكي نفسر هذه الأحلام فإننا نحتاج أن نكون مدركين للصور الذكورية والأنثوية التي يمكن أن تحدث في الأحلام. إذ يمكن للصور الذكورية، أو الخاصة بعضو التذكير، أن تشمل الأبراج، والصواريخ، والبنادق، والأسهم، والسيوف، وما إلى ذلك. وباختصار، فإن كان الشيء يقف منتصباً أو ينفجر، فإنه قد يمثل رمزاً ذكورياً. على سبيل المثال، إذا كنت أهدد صديقي بقوة السلاح فربما أعبر عن اعتداء جنسي لا شعوري تجاه ذلك الصديق أو تجاه شخص آخر، بحيث يمثل ذلك الصديق بديلاً آمناً (مثل شريك صديقي أو شريكي). بالإضافة إلى ذلك، فإن اعتدائي الجنسي يمكن أن يُفسَّر بعدة طرق: هل التركيز على ما هو جنسي، أو على الاعتداء، أو على كليهما معاً؟ وهل أشعر برغبة تجاه شريك صديقي، أو أنني أشعر بالغيرة من ذلك الشريك؟ هل أريد أن أكون جازماً أكثر في علاقتي الجنسية مع شريكي أو أنني أريد أن أشوه صورة شريكي الجنسية لأنه قام بنفس الفعل تجاهي؟ يتطلب اتخاذ القرار بشأن التفسير الصحيح معلومات أكثر على شكل أحلام أخرى مشابهة، وأنماط من سلوكي في أثناء اليقظة، وتحليل صادق لمشاعري تجاه الحلم وتجاه الناس داخل الحلم. وقياساً على ذلك، فإذا حلمت أن أحداً يهددني بقوة السلاح، فربما أنا أعبر عن إحساس لا شعوري بأن الحالة الجنسية لديَّ أو هويتي بشكل عام تُستغل أو تتعرض للخطر.

تتضمن "الصورة الأنثوية"الكهوف، والغرف، والحدائق المحاطة بالجدران، كتلك التي نراها في اللوحات التي تعبر عن مريم العذراء، والكؤوس والأماكن المسيّجة والأواني من كافة الأنواع. إذا كان من الممكن أن تعتبر الصورة على أنها بديل للرحم، فإنها قد تمثل صورة أنثوية. وبالتالي، فإذا كنت أحلم بأنني مسجون أو تائه داخل غرفة صغيرة مظلمة، فربما أعبر عن خوف لا شعوري من سيطرة والدتي علي أو بأنني لم أنضج مطلقاً بوصفي إنساناً بشكل كامل. وربما أعبر عن كلتا الحالتين إذ إن هاتين المشكلتين متصلتان بالتأكيد. كما يمكن للصور الأنثوية أن تتضمن أيضاً الحليب والفاكهة وأنواعاً أخرى من الطعام بالإضافة إلى الأواني التي تحتوي الطعام، مثل القوارير والكؤوس (يوجد هنا تداخل مع الصور المتعلقة بالرحم)، وبمعنى آخر، كل ما يمكن أن يكون بديلاً عن الصدر، الذي يعتبر بحد ذاته بديلاً عن التنشئة العاطفية. وبالتالي، فإذا كنت أحلم بأنني أحاول إطعام مجموعة من القطط

الجائعة من قارورة حليب صغيرة تتناقص بسرعة (وهو حلم قد يتعرض له كلا الجنسين)، فإنني قد أكون أعبر عن إحساس لا شعوري بأن أولادي أو زوجي/زوجتي أو مديري في العمل يقومون باستنزاف طاقاتي- وربما جميعهم في آن واحد- أو إنني أبذل أكثر ما بوسعي لكي أعتني بهم. وعلى نحو مشابه، فإذا كنت أحلم بأنني جائع أو أنني أبحث عن الطعام فهذا يعني أنني أعبر عن حاجة لا شعورية للرعاية العاطفية.

بالانتقال إلى أنواع أخرى من الرموز، فإذا كان الحلم يتعلق بالماء- وهو سائل متغير مهدئ تارة وخطر تارة أخرى، وغالباً ما يكون أعمق مما يبدو عليه- فإن الاحتمالات كبيرة بأن يكون الحلم متعلقاً بحياتي الجنسية أو بمجال العواطف أو بعالم اللاوعي. وهكذا، فإذا كان الحلم يظهر أن موجة عارمة على وشك أن تغمرني، فربما يدل ذلك على أنني أخشى أن تطغى عاطفة مكبوتة عليّ وأنها في طريقها إلى الثوران. وبالطبع، يتعلق الماء أيضاً بتجربتنا داخل الرحم، ولذلك فإن الأحلام التي تتضمن الماء، وخصوصاً الانغماس في الماء، ربما تتعلق أيضاً بعلاقاتنا مع أمهاتنا. إذ تشير الأحلام المتعلقة بالمباني إلى علاقتنا مع أنفسنا، وعلاقتنا مع الغرفة العلوية أو القبو، وذلك باعتباره بديلاً عن اللاشعور. وقد تشير الأحلام المتعلقة بالمباني إلى العلاقة مع المؤسسة التي يمثلها المبنى بالنسبة لي، مثل الكنيسة أو المدرسة أو الشركة التي أعمل لصالحها أو القانون (الذي قد يكون بديلاً عن الأنا العليا لدي لأنه يمثل الحدود والقواعد الاجتماعية). وعلى الرغم من أننا غالباً ما نحلم بالمخاوف والجراح التي نعرف أنها توجد لدينا- هي في الواقع جزء من تجربتنا التي ندركها- فربما تدل أحلامنا المتعلقة بتلك المخاوف على أننا بحاجة إلى أن نقوم بمزيد من العمل تجاههم، وذلك لأنهم يزعجوننا بأساليب لا نجد أنفسنا مستعدين للاعتراف بها. وبالطبع تعتبر الأحلام المتكررة أو صور الأحلام المتكررة مؤشرات موثوقة جداً بما يخص مخاوفنا اللاشعورية.

وبغض النظر عن مدى كون أحلامنا مخيفة أو مزعجة، فهي تعتبر متنفساً آمناً بالنسبة لجراحنا اللاشعورية، ومخاوفنا، ورغباتنا الدنيئة، وصراعاتنا اللامتناهية؛ لأنها، كما وجدنا، تأتينا بهيئة مقنّعة، ونقوم بتفسيرها إلى ذلك الحد الذي نجد أنفسنا مستعدين لبلوغه. بالإضافة إلى ذلك، إذا تجاوز الحلم درجة تهديده لنا، فإننا سوف نستيقظ، كما نفعل غالباً في أثناء الكوابيس. على أية حال، إذا بدأت الكوابيس بالظهور في أثناء اليقظة- أي إذا كان تعطل دفاعاتي أمر تجاوز كونه مؤقتاً، وإذا لم يكن بالإمكان تهدئة قلقي، وإذا خرجت الحقيقة المخيفة بسبب الكبت أمام ذاتي الشعورية بطريقة لا أستطيع إخفاءها أو التعامل معها- عندئذ أعتبر نفسي في "أزمة" أو "صدمة".

معنى الموت

تُبرز الأزمة الجراح، والمخاوف، أو الرغبات الدنيئة، و الصراعات غير المحسومة التي لم أنجح في بالتعامل معها، والتي تتطلب القيام بعمل ما. يغمرني الماضي لأنني أستطيع أن أرى الآن ما كان يحصل سابقاً. هذه هي

الطريقة التي أتمكن من بها التعرف على نفسي عن طريق الأزمة. وبالطبع ، تُستخدم الأزمة أيضاً لكي تشير إلى تجربة مؤلمة تؤثر علينا نفسياً. وهكذا فإنني قد أتعرض إلى صدمة في الطفولة بسبب فقدان أحد الأشقاء بسبب المرض ، أو بالموت المفاجئ ، أو الانتحار ، وقد أتعرض للصدمة ، أو الأزمة ، في وقت لاحق ، عندما يغمرني الذنب والنكران والصراع الذي قمت بكبته ، والذي يتعلق بذلك الموت. وعلى سبيل المثال ، ربما ألاحظ تلك الوسائل التي قام والداي من خلالها بتشجيعي على الشعور بالذنب لكي يريحا نفسيهما من ذلك الشعور.

في الحقيقة تعتبر علاقتنا بالموت ، سواء صُدمنا به في طفولتنا أم لا ، المنظم الرئيس لتجاربنا النفسية. وقبل أن نتحقق من الكيفية التي تعمل بها علاقتنا بالموت بهذه الطريقة ، فإنه من المهم أن نلاحظ أن الموت هو الموضوع الذي سبّب لباحثي نظريات التحليل النفسي معظم المشاكل بسبب أهميته لتجاربهم النفسية الخاصة بهم ، بالإضافة إلى تجارب الآخرين. لقد كان هناك نزعة إلى التعامل مع الموت على أنه فكرة مجردة ، أي وضع النظريات حوله على نحو لا يسمح لنا بالشعور بقوته على نحو وثيق ، وذلك لأن قوته مخيفة جداً. لذلك عندما قام واضعو النظريات بالتعامل مع موضوع الموت على نحو مباشر ، فإنهم فعلوا ذلك بطريقة تبعدهم عاطفياً عنه ، وبالتالي تبعدنا نحن عنه أيضاً. وأعتقد أن هذا هو السبب الذي يكمن وراء نظرية فرويد- وذلك باستخدام مثال واحد- بأن الموت هو دافع بيولوجي ، والذي أطلق عليه تسمية دافع الموت ، أو "إله الموت أو عفريت الموت" كما يسمى في الأساطير الإغريقية.

إذا اعتبرنا أن لدى الإنسان دافع الموت هذا ، نجد أن فرويد حاول أن يعلل تلك الدرجة المرعبة في سلوك تدمير النفس التي لاحظها في الأفراد ، أولئك العازمين على تدمير أنفسهم نفسياً إن لم يكن جسدياً ، وفي أمم بأكملها ، إذ يمكن أن ننظر إلى حروبها المستمرة وصراعاتها الداخلية على أنها ليست سوى شكل من أشكال الانتحار الجماعي. وقد وصل فرويد إلى خلاصة مفادها أنه لا بد أن يكون هناك شيء ما في بنيتنا البيولوجية باعتبارنا جنساً بشرياً يمكنه تفسير "عمل الموت"هذا ، أي التدمير الذاتي الجسدي والنفسي. وبالطبع ، عندما نتصور عمل الموت الخاص بنا على أنه عبارة عن دافع ، أي إنه شيء طبيعي ولا مفر منه ، فإننا نتخلص من ضرورة التدقيق في طرق عمله أو من محاولة تغييره ؛ وفي النهاية ، لا يمكننا أن نفعل شيئاً من شأنه أن يغير دافعاً بيولوجياً. لهذا السبب أسمي مفهوم دافع الموت على أنه فكرة مجردة ، أي إنه فكرة تعمل فقط على المستوى الخيالي ، وليس لها صلة بعالم التجربة الملموس. على الرغم من أن مفهوم دافع الموت يعتمد على البيولوجيا ، وهو حقيقة مادية ، إلاّ أنه يأخذ أفكارنا ومشاعرنا بعيداً عن العالم اليومي للأحداث والمسؤوليات ، تماماً كما تعمل الأفكار المجردة. أعتقد أنه لهذا السبب بالضبط انجذب بعض الباحثين في النظريات إلى التفسيرات المجردة للموت. إذ تبعدنا مثل هذه التفسيرات عن العالم اليومي الذي تحدث فيه أعمال تدمير الذات النفسية والجسدية الخاصة بنا.

أعتقد أن الطريقة الأكثر فائدة والأكثر دقة في فهم علاقتنا بالموت تكمن في دراسة علاقته بباقي تجاربنا النفسية لكونه يشكل جزءاً أساسياً منها. فإذا قمنا بذلك فإننا سوف نرى أن الموت ، وخصوصاً الخوف من الموت ،

يتصل على نحو وثيق بعدد من الحقائق النفسية الأخرى. وسوف نجد أن الأفراد يتجاوبون مع الموت بطرق مختلفة بسبب اختلافات في تركيبتهم النفسية. وبمعنى آخر، فإنه على الرغم من أن العمليات التي أنا بصدد وصفها تحدث لنا جميعاً، إلاّ أنها تحدث بدرجات مختلفة وبنتائج مختلفة لدى كل فرد.

أولاً وقبل كل شيء فإن فكرة موتنا نحن، وذلك بالنسبة لكثير منا، تتركز في خوفنا من الهجر، أي الخوف من أن نكون وحيدين. إذ يعتبر الموت الهجران الأكبر: فمهما كنا قريبين من أحبائنا، ومهما كانت أهميتنا في مجتمعاتنا، فإننا نموت وحيدين. وحتى عندما نموت في حادث تحطم طائرة مع مئتي شخص آخرين، فإن كل واحد منا يموت ميتته. وبالتالي،فإن الارتياح الكبير الذي تقدمه لنا الاعتقادات الدينية هو التأكيد لنا بأننا لن نموت وحيدين، وأننا لن نكون كذلك بعد أن يغيبنا الموت: إذ إن الله سوف يكون هناك لأجلنا ومعنا. ولن يتخلى إلهنا في السماء عن عباده وإن فعل ذلك الآخرون.

ويلعب الخوف من الهجر دوراً أيضاً عندما نشعر بالخوف من موت الآخرين. فعندما يفقد الأولاد أحد الوالدين، وعندما يفقد البالغون زوجاً، فإن الشعور الغامر لمثل هذه الخسارة غالباً ما يكون شعور الهجر. كيف تستطيع أن تتركني؟ ألا تحبني؟ بِمَ أخطأت؟ وفي بعض الأحيان يشعر الثكالى بأن الله قد تخلى عنهم. في هذا السياق، وسواء أدركنا ذلك أم لا، فإن موت أحد الأحباء يحفّز لدينا الشعور بالذنب: يبدو أنني لم أفِ بالغرض؛ أو لا بد أنني ارتكبت خطأً وإلاّ لما كنت لأُعاقب بهذه الطريقة. في الواقع، قد يكون الخوف من خسارة كهذه، ومن ألم نفسي شديد كهذا، هو السبب الأكبر وراء خوفنا من أن تربطنا علاقة وثيقة مع شخص آخر، أو أن نحب بشغف كبير. فإذا كان باستطاعتي ألا أبوح بكل ما لدي، وألاّ أقدم كل ما عندي إلى من أحب، فعندئذ سأكون أكثر قدرة على تحمل الخسارة عندما أفقد من أحب.

غالباً ما يعتبر الخوف من الموت مسؤولاً، وذلك بالإضافة إلى أسباب أخرى كما وجدنا سابقاً، عن شعور الخوف من العلاقة الحميمية. وتعتبر هذه إحدى الطرق التي نستطيع أن نرى من خلالها كيف أن الخوف من الموت غالباً ما يؤدي إلى خوف من الحياة. هذا يعني أن خوفنا من الموت، ومن فقدان حياتنا، يمكن أن يؤدي إلى خوفنا من التمسك بالحياة بشدة. وكما أشارت كثرة من الأغاني الشعبية والحزينة فإننا "عندما لا نمتلك شيئاً، فلن يكون هناك شيء نخسره." يمكن أن يؤدي هذا الخوف من الحياة إلى خوف من المجازفة. إن الخسارة الكبرى، التي أخشى منها كثيراً، هي الموت. وبالتالي، فإنني لا أستطيع أن أقوم بأية مجازفة قد تؤدي إلى الموت. لكن الحياة ذاتها تؤدي في النهاية إلى الموت حتماً. وبالنتيجة،فإنني لا أستطيع أن أجازف بأن أعيش حياتي. إذ ينبغي علي بطريقة ما أن أعزل نفسي عن الحياة بحيث أقوم بأقل ما بوسعي القيام به، وأشعر بأقل ما يمكن أيضاً، أي أنني سوف أكون ميتاً عاطفياً لكي لا يؤلمني الموت. وإذا ما أخذنا هذه العلاقة مع الموت إلى نهايتها المنطقية فإنها سوف تؤدي إلى الانتحار. إن خوفي الشديد من فقدان حياتي يجعل الحياة مؤلمة ومخيفة جداً بحيث يصبح الموت ملاذي الوحيد.

في حال قمنا بتعقيد الأمور عن طريق الإدراك بأن خوفنا من الموت ليس مجرد خوف من الموت البيولوجي، بل إن الأمر يتحول عند معظمنا إلى خوف من الخسارة بشكل عام- مثل خسارة اهتمام الشريك، أوخسارة محبة الأولاد، أوخسارة الصحة والوظيفة والمظهر والمال- عندئذٍ يمكننا أن نجد أن الموت ولا سيما الموت العاطفي إن لم يكن البيولوجي، أمر جذاب للغاية، وذلك في مستوى اللاوعي على الأقل: فإذا لم أكن أشعر بشيء، عندئذ لن أتعرض إلى الأذى. وإذا ما أدركنا بأن تجربتنا الأولى مع الموت هي ليست تجربة بيولوجية على الإطلاق، بل إن "الموت" النفسي الذي عانى منه معظمنا في الوهلة الأولى عندما تعرضنا للهجر من ناحية أحد الوالدين، عندئذ نستطيع أن نفهم الطرق التي من خلالها يتولد لدينا شعور الخوف من الموت، وذلك عن طريق تجاربنا الأولى المتعلقة بالهجر. وتعتبر هذه الرغبة في فقدان الشعور، وفي عزل أنفسنا عن الحياة وذلك بهدف عزل أنفسنا عن الألم من المظاهر الأكثر شيوعاً في تأثير الموت.

هل هناك إذاً ما يثير الدهشة تجاه انجذابنا إلى الموت بعد الأخذ في الاعتبار الدور الهائل الذي يلعبه الموت في حياتنا. إنه لمن المنطقي أن نصل إلى الخلاصة التي تقول: إنه كلما ازداد الخوف، ازداد إعجابنا به. وبمعنى آخر، كلما ازداد الدور الذي يلعبه الموت في كياننا النفسي، ازداد انجذابنا إلى الموت بجميع أشكاله على الرغم من الذعر الذي يصحبه؛ إذ إننا لا نستطيع مشاهدة الكثير من الأفلام العنيفة، أو الدراما الوثائقية المتعلقة بالكوارث الطبيعية؛ ولا نستطيع أن نبعد أنظارنا عن حادث تحطم سيارة على الطريق؛ ولا يمكننا أن نشاهد الكثير من التقارير الإخبارية عن سوء معاملة الأطفال، والاغتصاب، ومرض الإيدز؛كما أننا لا نستطيع أن نشاهد العديد من الأفلام المصممة خصيصاً للتلفزيون تتعلق بأناس يقومون بقتل أزواجهم أو أزواج من يحبون، أو أن نشاهد العديد من البرامج الحوارية التي تقدم أناساً متورطين بعلاقات غير مجدية وهم يقومون بإظهار ما يعتريهم من اعتلالات، ومن الواضح أنهم يفعلون ذلك في غياب وعيهم الذاتي تماماً كما يفعل الأولاد وهم يعرضون ألعابهم المفضلة. إن إعجابنا بالتصوير الإعلامي للموت ولأثر الموت مثال آخر على الطريقة التي نُسقط بها مخاوفنا ومشاكلنا على أناس وأحداث بعيدين عنا. وبالتالي فإن هذا الإعجاب يقوم بدور الدفاع، فإذا فكرت في ذلك الشخص الذي يضطهد الأطفال في الطرف الآخر من البلدة، أو المنحدر من طبقة اجتماعية أو خلفية عرقية مختلفة عني، فإنني بذلك أحول اهتمامي عن الطريقة التي اضطهدني بها الآخرون إلى التي أضطهد أنا بها الآخرين.

معنى الحياة الجنسية

تعد الحياة الجنسية للإنسان من المجالات المتعلقة بالتجربة النفسية التي اتجهت لاستخلاص التفسيرات المجردة، وهذا يشير، كما ورد آنفاً، إلى قوتها المخيفة في حياتنا. فيرى واضعو النظريات المهتمين بالتحليل النفسي،

وخصوصاً في الماضي، أن الحياة الجنسية تعد قضية ضغط بيولوجي يتم إفراغها في عملية الممارسة الجنسية. وقد أطلق عليها فرويد تسمية محرك الرغبة الجنسية ووضعها في مقابل محرك الموت. على أية حال، فإن فرويد لم يتوقف عند تلك النقطة. لقد أدرك لسبب ما، أن حياتنا الجنسية جزء لا يتجزأ من هويتنا، وبالتالي تتعلق بقدرتنا على الشعور بالمتعة بطرق لا تعد جنسية على العموم. لهذا السبب كان يعتقد أن الناس، حتى الأطفال، كائنات جنسية يمرون بمراحل جنسية عن طريق الفم، والشرج، والأعضاء التناسلية- بحيث تتركز المتعة على أجزاء مختلفة من الجسم. (فبإمكاننا أن نتخيل الضجة وسوء الفهم الذي أحدثه ذلك الاعتقاد في المجتمع الفيكتوري!) وقد استمر واضعو النظريات بالاعتماد على أفكار فرويد، ويجد التحليل النفسي اليوم علاقة وثيقة بين حياتنا الجنسية هويتنا، لأن أساس كياننا الجنسي يكمن في طبيعة تثبيت أو تعطيل إحساسنا بالذات، والذي يحدث في مرحلة الطفولة. لذلك، تعد حياتنا الجنسية واحدة من المؤشرات الأكثر وضوحاً والأكثر توازناً بالنسبة لحالتنا النفسية عامة. إذ يرى التحليل النفسي أن حياتنا الجنسية هي حقيقة إنسانية لا مفر منها بحيث ينبغي أن نقيم لأجلها علاقة. وحياتنا الجنسية ليست عبارة عن آليات تتعلق بالتحريك والتفريغ البيولوجي، ولكنها مسألة معانٍ. لذلك فإننا عندما نقوم بتحليل السلوك الجنسي، يكون السؤال الأنسب في التحليل النفسي هو "ما المعاني والأهداف الشعورية واللاشعورية التي أعبر عنها أو أُحدثها في حياتي الجنسية؟" وهل أستخدم الجنس لكي أحصل على شيء ما أرغبه في شريكي؟ وهل أحجم عن الجنس لكي أعاقب شريكي؟ وهل أتجنب العلاقات الجنسية بشكل مطلق؟ وهل أبحث عن علاقات جنسية متكررة مع أناس مختلفين؟ إنه من الأهمية بمكان أن نلاحظ أنّ كلا السؤالين الأخيرين يشيران إلى الخوف من العلاقة الحميمة- فإذا وطدّت علاقتي مع شخص أكثر مما يلزم، فإنني سوف أفقد ذاتي أو سوف أتعرض للأذى عاطفياً- وذلك لأن تنوع العلاقات الجنسية يمكن أن يحمينا من إقامة علاقة وطيدة مع أي شخص، كما أن ذلك يمكن أن يحدث لو أننا تجنبنا العلاقات الجنسية بشكل كامل.

وبالطبع، يعتبر السلوك الجنسي أيضاً نتاجاً لثقافتنا، لأن ثقافتنا تضع القواعد للسلوك الجنسي الملائم وتُعرّف السلوك الجنسي الطبيعي والشاذ. (بالنسبة للتحليل النفسي، لا يوجد اختلاف مهم بين السلوك الطبيعي والشاذ، والمسألة هنا ليست مسألة سلوك أخلاقي مقابل سلوك لا أخلاقي؛ إذ إن هناك مجرد اختلافات نفسية بين الأفراد، والقضية هي قضية سلوك مدمر مقابل سلوك غير مدمر.) وتشكل قواعد المجتمع وقيوده المتعلقة بالحياة الجنسية الجزء الأكبر من الأنا العليا لدينا، أو تشكل القيم والمحرّمات الاجتماعية التي نبطنها، (سواء أكان ذلك شعورياً أم لا)، ونختبرها بحيث تكون إحساسنا بالصواب والخطأ. بينما كلمة "ضمير"، كما تستخدم عادة، غالباً ما تتضمن معنىً جيداً-كما يقول جيميني كريكيت Jiminy Cricket "دع ضميرك يكنْ دليلك"- فإن كلمة "الأنا العليا" غالباً ما تتضمن الشعور بالذنب في الوقت الذي ينبغي ألاً نشعر بذلك، إذ إننا نشعر بالذنب فقط لأننا مبرمجون اجتماعياً،

(عادةً من خلال العائلة) لكي نشعر بهذه الطريقة، تماماً كما نشعر عندما نقبل بوظيفة متواضعة الأجر عندما نكون على يقين بأنها وظيفة مرضية وذات أهمية كبرى في الوسط الاجتماعي، أو عندما نشعر بالذنب، كما لا يزال الكثير منا يفعل ذلك، لأننا أقمنا علاقات جنسية مع أحبائنا قبل الزواج.

تأتي الأنا العليا في حالة تضاد مباشر مع ما يسمى "**الهذا**" "id"، أي المخزون النفسي لغرائزنا وطاقتنا الجنسية. يقوم الهذا بإشباع الرغبات المحظورة من كل الأنواع-الرغبة في السلطة، والجنس، والتسلية، والطعام- بدون النظر إلى العواقب. وبمعنى آخر، يتألف الهذا من الرغبات التي ينظمها أو يحرّمها العرف الاجتماعي. وبالتالي، فإن الأنا العليا- أو المحرمات الثقافية- تحدد الرغبات التي سوف يتضمنها الهذا. أما "الأنا" أو الذات الشعورية التي تختبر العالم الخارجي عن طريق الحواس، فإنها تلعب دور الحَكم بين الهذا وبين الأنا العليا، ويكون التعرف على هؤلاء الثلاثة من خلال علاقاتها: إذ لا تعمل إحداها بشكل مستقل عن الأخريات، وإذا طرأ تغير على إحداها فهذا يعني دائماً وجود تغيرات في الأخريات. وبهذه الطريقة، تعد الأنا نتاجاً للصراعات بين ما يمنعنا عنه المجتمع وبين ما نريده (نتيجة لذلك). ولهذا السبب، فإن العلاقات بين الأنا والهذا والأنا العليا تعلمنا الكثير عن ثقافتنا بالطريقة نفسها التي تعرفنا بها على أنفسنا.

وفي الواقع، فإن السياق الثقافي هو الذي ساعدنا في الوصول إلى فهم أفضل لبعض من مفاهيم فرويد الأولية التي تبدو أنها تناقض إحساسنا الخاص بالطريقة التي يسير بها العالم. فعلى سبيل المثال، فإن كثيراً من النساء، سواء كن يعتبرن أنفسهن من أنصار الحركة النسوية أم لا، فإنهن يواجهن صعوبة في تصديق الفكرة بأن البنات الصغيرات، اللواتي يدركن أن الصبيان الصغار لديهم أعضاء ذكرية، يعانين من الغيرة من العضو الذكري، أو الرغبة في الحصول على عضو ذكري، أو أنّ الصبية الصغار، عندما يدركون أن البنات الصغيرات لا يمتلكن عضواً ذكرياً، يعانون من "قلق الخصاء"، أو الخوف من أنهم سوف يفقدون أعضاءهم الذكرية. وعلى أية حال، فإن تفسير هاتين الظاهرتين يبدو جلياً عندما ندرك السياق الثقافي الذي قام فرويد بملاحظتهما من خلاله: وهو التعريف الصارم للمجتمع الفكتوري المتعلق بأدوار كلٍّ من الجنسين، الذي كان عادة ما يضطهد الإناث من كافة الأعمار، ويرفع الذكور إلى مواقع السيطرة في كافة أوساط النشاط الإنساني. هل هناك ما يثير الدهشة إذاً بأن ما سوف ترغب به فتاة صغيرة (لا شعورياً على الأقل) هو أن تكون صبياً صغيراً، وذلك عندما تدرك بأن الصبية الصغار لديهم حقوق وامتيازات لا يُفترض بها أن تفكر فيها مجرد التفكير؟ وبمعنى آخر، عندما نسمع عن "الغيرة من العضو الذكري" ينبغي أن نقرأ ذلك على أنه "الغيرة من السلطة". إنها السلطة إذاً، وكل ما يبدو أنه يرافقها-الثقة بالنفس، والتسلية والحرية، والأمان من الاعتداء الجسدي من جهة الجنس الآخر، هذه هي الأشياء التي تغار منها البنات الصغيرات. من هو ذلك الفتى الصغير الذي لن يخشى من فقدانه للذكورة عندما يدرك موقعه الاجتماعي

الرفيع وسلطته على البنات الصغار؟ إنّ عبارة "أنتَ فتاة، أيها المخنث" قادرة على أن تجرح مشاعر الصبية الصغار (والكبار أيضاً!) لأنها تهددهم بفقدان السلطة. لذلك، فإننا نفهم قلق الخصاء بشكل جيد على أنه الخوف من حالة الانزلاق إلى المكانة الضعيفة التي تحتلها الإناث.

التحليل النفسي عند المفكر لا كان Lacan

في الوقت الذي كانت فيه نظريات التحليل النفسي التقليدية التي ناقشناها حتى الآن في هذا الفصل تعد لوقت طويل من طرق التحليل النفسي المثالية في فهم الأدب، بدأ هناك نوعٌ من نظريات التحليل النفسي غير التقليدية يشق طريقه إلى مناهج اللغة الإنجليزية في المرحلة الجامعية الأولى، ويعود هذا النوع إلى المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان Jaques Lacan (١٩٠١-١٩٨١). توصف كتابات لاكان بأنها مجردة إلى حدٍ ما، وغالباً ما تكون غامضة، ويصعب فهمها في أغلب الأحيان. وفي الواقع، كان لاكان يزعم بأن كتاباته عن اللاوعي ينبغي أن تكون غامضة وصعبة الفهم لأن اللاوعي نفسه هو أمر غامض، إذ إن ظواهره في أحلامنا وسلوكنا ونتاجنا الفني عادة ما تحمل معاني مختلفة، كما أن اللاوعي أمر صعب الفهم. وعلاوة على ذلك يوجد هناك قدر كبير من الاختلاف بين مفسري أعمال لاكان فيما يتعلق بما كان يعنيه حقاً بما يخص العديد من تصريحاته. وفي نهاية المطاف، كان لاكان أحياناً يغير معاني بعض من تعابيره الرئيسة مع مرور الزمن. على أية حال، وعلى الرغم من هذه التحديات فإننا بحاجة على الأقل لأنْ نلقي نظرة مبدئية على بعض من المفاهيم الرئيسة المتعلقة بالتحليل النفسي عند لاكان لأن هذه المفاهيم بدأت بالظهور في كتابات الطلاب، كما أنها غالباً ما تستخدم بطريقة خاطئة.

سوف نجد فيما يلي على سبيل المثال كيف أن كلمة "رمزي" symbolic عند لاكان لا تحمل المعنى نفسه عندما نقوم نحن باستخدام هذا التعبير عادة في دراساتنا الأدبية. ومع ذلك غالباً ما يشير الطلاب المبتدئون الدارسون للنظريات إلى استخدام لاكان لهذا التعبير كما لو أنه أراد أن يعني به المعنى الذي نقصده نحن عندما نكتب عن الرموز في الأعمال الأدبية، وهو استخدام للكلمة أبعد ما يكون عما يعنيه لاكان نفسه. وباعتقادي أن أحد أسباب هذه المشكلة يعود إلى بعض ملخصات التحليل النفسي عند لاكان التي كثيراً ما يستخدمها الطلاب للحصول على معلوماتهم، وغالباً ما تكون هذه الملخصات مختصرة جداً ومجردة كما هي الحال في كتابات لاكان نفسه. ومن المؤكد أن القارئ لن يخرج باستيعاب كامل وعميق بعد قراءته لخلاصة عن التحليل النفسي عند لاكان كما هي مطروحة هنا في هذا الفصل، ولكن من المتوقع أن يصل القارئ إلى فهم أفضل للنقاط التي تتضمنها أفكار لاكان بالإضافة إلى حصوله على رؤية أكثر وضوحاً لما تعنيه أفكاره.

ولكي نستوعب مفاهيم لاكان الأكثر ارتباطاً بالتفسير الأدبي، فإننا بحاجة إلى أن نبدأ بادئ ذي بدء بنظريته المتعلقة بالنمو النفسي لدى الطفل. إذ يعتقد أن الطفل في شهوره الأولى يشعر بكلٍ من ذاته والمحيط من حوله على

obeikandl.com

أن كلاً منهما كيان عشوائي مجزأ لا شكل له. وفي الواقع ، فإن الطفل لا يميز نفسه عن محيطه ،كما أنه لا يعرف أن أعضاءً من جسمه بالذات هي أجزاء من جسمه ، لأنه ليس لديه إحساس بنفسه يمكّنه من استيعابٍ كهذا. إذ يعتبر الطفل على سبيل المثال أنَّ أصابع قدميه هي أجسام ينبغي أن يستكشفها ويضعها في فمه ، وما إلى ذلك ، تماماً مثل باقي ألعابه ، والأجسام الأخرى في محيطه. يسمي لاكان المرحلة التي تحدث في الفترة ما بين الشهر السادس والثامن من حياة الطفل بـ" مرحلة المرآة". وسواء نظر الطفل إلى نفسه في مرآة حقيقية أو رأى نفسه من خلال ردود أفعال والدته تجاهه ، فالمسألة هي أن الطفل يكوّن خلال هذه المرحلة إحساساً بنفسه على أنه كيان كامل بدلاً من أن يكون كياناً مجزأً لا شكل له. وبمعنى آخر ، فإن الطفل يكوّن إحساساً بنفسه على أنه كيانٌ كامل ، وكأنه قد تعرف على الصورة الكاملة لنفسه التي يمكن أن يراها معكوسة في المرآة.

وبالطبع ، فإن الطفل لا يملك كلمات للتعبير عن هذه الأحاسيس ؛ لأنه لا يزال في مرحلة ما قبل النطق. ويزعم لاكان أن "مرحلة المرآة" تمهد لما يسميه "نظام الخيال" ، ويقصد به عالَم الصور. إنه ليس عالَم الخيال بل إنما هو عالم الإدراك. إنه العالَم الذي يدركه الطفل عن طريق الصور وليس عن طريق الكلمات. وإنه عالَم الكمال غير المنقوص وعالَم السرور ؛ لأنه عندما يشعر الطفل بذاته على أنه كيانٌ كامل يبدأ هناك التخيل بأنه يسيطر على محيطه الذي لا يزال يعتبر نفسه على أنه جزء لا يتجزأ منه ، وذلك الأمر بالنسبة لأمه التي يشعر أنه يتحد معها عن طريق رضاً متبادل : فكل ما أحتاجه هو والدتي ، وكل ما تحتاجه والدتي تجده لديّ. وينبغي أن نتذكر أن شعور الطفل في مرحلة ما قبل النطق بالاتحاد الكامل مع والدته ، وبالتالي التحكم الكامل في عالمه هو أمر من الخيال ، لكنه مع ذلك أمر مُرضٍ جداً وقوي جداً. ويشير لاكان إلى هذه التجربة على أنها "رغبة الأم" ، وهو يقصد بذلك الرغبة المتبادلة التي وُصفت للتو ؛ أي رغبة الأم ولدها ورغبة الولد في والدته. وفي خلال هذه المرحلة ، فإن شعور الطفل بالصلة مع أمه ، سواء كانت صلة جيدة أم لا ، يعتبر تجربة الطفل الأولى والأكثر أهمية ، وتستمر الصلة على هذا النحو حتى يكتسب الطفل اللغة ، وهو تغيير ذو أهمية قصوى كما يراه لاكان.

إن اكتساب الطفل للّغة يعني عدة أمور مهمة بالنسبة لـ لاكان. فهو يشير إلى اكتساب الطفل للّغة على أنه دخول الطفل إلى "نظام الرموز" ، إذ إن اللغة هي أولاً وأخيراً نظام من الرموز ذو معنى ، أي أنه نظام من الرموز لصنع المعاني. ومن بين المعاني الأولى التي نصوغها — أو على الأصح ، التي تصاغ لنا— هي أنني كائن منفصل عن الآخرين ("أنا" هو "أنا" وليس "أنت") وأنا أنتمي إلى أحد الجنسين (فأنا بنت ولست صبياً ، أو العكس بالعكس). وبالتالي ، فإن دخولنا في نظام الرموز يتضمن تجربة الانفصال عن الآخرين ، كما أن الانفصال الأكبر هو الانفصال عن الاتحاد الوثيق الذي عايشناه مع والدتنا في أثناء انغماسنا في عالم الخيال. يرى لاكان أنّ هذا الانفصال يشكل واحداً من أهم تجارب الخسارة لدينا ، كما أنه سوف يطاردنا طوال حياتنا. سوف نقوم بالبحث عن الأشياء البديلة

سواء كانت مهمة أم لا ، وذلك لنعوض عن ذلك الاتحاد المفقود الذي عشناه مع والدتنا. سوف نمضي حياتنا لاشعورياً ونحن نقتفيه في نظام الرموز – فربما أستعيد شعور الاتحاد ذلك إذا وجدت الشريك المثالي ؛ أو إذا جنيت مالاً أكثر ؛ أو إذا اعتنقت ديناً مختلفاً ، أو إذا أصبحت أكثر وسامة ، أو إذا أصبحت أكثر شهرة ، أو إذا اشتريت سيارة فارهة ، أو بيتاً أكبر أو أي شيء يقودني إليه نظام الرموز– ولكننا لن نقدر أبداً على المحافظة على شعور الرضا التام. لماذا؟ يعزو لاكان سبب ذلك إلى أنّ نوع الرضا الذي نبحث عنه ، على الرغم من أننا لا ندرك بأننا نبحث عنه ، هو شعور بالكمال والإشباع والاتحاد مع والدتنا أو عالمنا الذي تلاشى من حياتنا الواقعية عندما دخلنا في نظام الرموز ، أي عندما اكتسبنا اللغة.

يشير لاكان إلى عنصر الرغبة المفقود على أنه "العنصر الصغير أ" ، ويشير الحرف ألف هنا إلى كلمة "آخر" autre كما هي في اللغة الفرنسية. ويعرض الدارسون لنظريات لاكان أسباباً متعددة تعلل استخدام لاكان لهذه الصيغة المختصرة. وقد يكون أحد التفسيرات المفيدة هو أنه في أثناء انفصالنا عن عالمنا ما قبل النطق المتميز باتحادنا المثالي مع والدتنا ، قام نظام الرموز بتغيير والدتنا إلى شخص آخر (شخص منفصل عنا) تماماً كما غيّر كل شيء آخر في عالمنا المتحد ما قبل النطق إلى عالم من الناس والأشياء المنفصلة عنا. لماذا استخدم لاكان الحرف الصغير a (autre : other) بدلاً من الحرف الكبير " Other" الذي يستخدمه عندما يشير إلى سمة معينة من نظام الرموز ، وهو ما سوف نناقشه بعد قليل؟ قد يكون السبب هو أن علاقتنا مع الجسم الصغير أ ، أي علاقتنا مع عنصر الرغبة المفقود ، هو أمر شخصي وذو طابع فردي وخاص جداً ، بينما تجاربنا مع عالم الرموز ليست كذلك. " العنصر الصغير أ " هو ذاك " الآخر الصغير " الذي ينتمي لي ، والذي يؤثر فيّ فقط. وعلى النقيض من ذلك ، فإن كلمة آخر مبتدئة بحرف كبير " Other " تؤثر في الجميع ، كما سوف نجد لاحقاً.

ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن " العنصر الصغير أ " يشير أيضاً إلى أي شيء يصلني برغبتي المكبوتة لذلك العنصر المفقود. في رواية "تذكر أشياء مضت" Remembrance of Things Past (١٩٥٤) للمؤلف مارسيل براوست Marcel Proust ، على سبيل المثال ، وعندما يقوم الراوي للمرة الأولى منذ طفولته بتذوق قطعة صغيرة من الكاتو تسمى "مادلين" Madeleine ، فإنه يبتهج بذكريات من أيام صباه. كما تغمره ذكريات حية وغير متوقعة. تمثل قطعة الكاتو "مادلين" له "العنصر الصغير أ." أما بالنسبة لـ جيه جاتسبي في رواية "جاتسبي العظيم ،" فقد يمثل الضوء الأخضر في نهاية شرفة ديزي العنصر الصغير أ ، إذ يمكننا القول إن الضوء يحمل لجاتسبي ليس الوعد بالحصول على ديزي فقط– بل الوعد بالعودة إلى شبابه الناصع ، وهي عودة إلى زمن لم تكن الحياة قد سببت له خيبة الأمل وأفسدت شخصيته. وكما توضح هذه الأمثلة ، فعلى الرغم من أن عنصر الرغبة المفقود هو ، حرفيّاً ، اتحادنا الخيالي مع والدتنا في مرحلة ما قبل النطق ، فقد تكون هناك أحداث وربما مراحل كاملة من الزمن في أواخر شبابنا التي

نربطها لاشعورياً بذلك الاتحاد الخيالي، وهي تقوم بدور البديل لذلك الاتحاد، والتي نستجيب لها بالنتيجة على أنها عناصر الرغبة المفقودة.

لا يمكننا التشديد، على نحوٍ كاف على أهمية الخسارة والنقصان في التحليل النفسي عند لاكان. ففي حقيقة الأمر، يتضمن استخدام اللغة بشكل عام الفقدان أو النقص، إذ إنني لن أحتاج إلى الكلمات باعتبارها بديلاً عن الأشياء إذا كنت لا أزال أشعر أنني جزء لا يتجزأ من تلك الأشياء. فعلى سبيل المثال، أحتاج إلى كلمة "بطانية" كبديل عن عبارة بطانيتي، وذلك لأنه لم تعد لديّ تجربتي السابقة فيما يخص بطانيتي. وإذا كنت لا أزال أشعر أن بطانيتي وذاتي لا يزالان في حالة اتحاد، أي إنهما يشكلان كياناً واحداً والشيء ذاته، فإنني لن أحتاج إلى كلمة "بطانية" لكي تشير إليها. وهكذا، فإن نظام الرموز، أو العالم المعروف عن طريق اللغة، يشير إلى عالم النقصان. إنني لا أشكل كياناً واحداً مع بطانيتي أو أمي أو عالمي. وبالنتيجة، فإنني بحاجة إلى الكلمات لكي تعبر عما أعنيه بهذه الأشياء.

وعلاوة على ذلك، فإن نظام الرموز، وذلك نتيجة لتجربة النقصان التي وصفت للتو، يشير إلى الانقسام إلى حالتي الوعي واللاوعي في العقل. وفي الواقع، يتشكل اللاوعي عن طريق كبتنا الأولي لرغبتنا لذلك الاتحاد مع والدتنا الذي كنا نشعر به قبيل قدوم نظام الرموز. لقد قمنا بكبت النقصان الذي عايشناه – أي شعورنا الغامر بالخسارة، ورغباتنا المحبَطة، وشعورنا بالذنب إزاء امتلاكنا لأنواع معينة من الرغبات، والمخاوف التي تصحب خسارة بهذا الحجم – وكما وجدنا سابقاً في هذا الفصل، فإن الكبت أول شيء يشكل اللاوعي. وفي الواقع، فإن عبارة لاكان الشهيرة التي تقول إن "بنية اللاوعي تشبه بنية اللغة" (Seminar, BK, VII 12)، تتضمن، إضافة إلى أشياء أخرى، الطريقة التي تبحث رغباتنا اللاشعورية من خلالها عن عنصر الرغبة المفقود، عن الأم الخيالية في حياتنا ما قبل مرحلة النطق، تماماً كما تبحث اللغة عن طرق لكي تشكل عن طريق الكلمات عالم الأشياء الذي نعيشه باعتبارنا بالغين، أشياء لم تكن بحاجة إلى كلمات عندما كنا نشعر أننا جزءٌ منها، وذلك باعتبارنا أطفالاً في مرحلة ما قبل النطق.

تشبه بنية اللاوعي أيضاً بنية اللغة بطريقة أخرى بحيث تتضمن الخسارة أو النقصان. يعتقد لاكان أن عمليات اللاوعي تشبه عمليتين شائعتين جداً من عمليات اللغة التي تتضمن نوعاً من الخسارة أو النقص: وهما الاستعارة والكناية. أرجو أن تبقى معي هنا، إذ إن هذا النقاش يتميز بكونه مشوقاً وأكثر ذكاءً مما تتوقع. تتشكل الاستعارة في اللغة عندما نستخدم شيئاً بديلاً عن شيء آخر لا يشبهه ومع ذلك نريد أن نجري مقارنة معه. فإن "الوردة الحمراء،" على سبيل المثال، قد تكون استعارة للتعبير عن "حبي" هذا إذا ما رغبت في أن أشير إلى أن حبيبي، وعلى الرغم من نقاط عدم التشابه الواضحة بينهما، له صفات الوردة الحمراء: مثل الجمال الصارخ، ونعومة الملمس، والقدرة على

إيذائي (فالوردة لها أشواك على أية حال)، وهكذا. تتشكل الكناية في اللغة عندما يستخدم شيء ما أو جزء منه بديلاً عن الشيء بأكمله. فمثلاً يمكنني قول التالي "أعتقد أنه من المتوقع أن يتصرف التاج على نحو أفضل" وذلك لكي أشير إلى أنني لا أوافق على شيء قام به الملك، حيث إن "التاج" هو المُكنّى عن "الملك" لأنه يرتبط بهذا الأخير. نلاحظ أن كلاً من الاستعارة والكناية تتضمنان غياب شيء ما، أي نوعاً من الخسارة أو النقصان: فقد استخدم كلاهما بديلين عن شيء أُقصي جانباً، إذا جاز التعبير بذلك. تظهر هنا صفات الوردة ووظيفة التاج على نحو مؤقت، فالاستعارة والكناية تشغلان الواجهة، وليس الأفراد الذين تمثلهم هذه الصور البيانية.

يعتقد لاكان بأن الاستعارة تتعلق بعملية في اللاوعي تسمى "التقليص" إذ إن كلتا العمليتين تقربان أشياء غير متشابهة، بعضها إلى بعض. وكما جاء سابقاً في هذا الفصل، وذلك في الفقرة بعنوان "الأحلام و رموز الأحلام،" فإن التقليص يحدث عندما نستبدل شخصاً أو شيئاً بعدة أشخاص أو أشياء غير متشابهة بحيث "تتحد؛ بعضها مع البعض." قد أحلم مثلاً أن أسداً يطاردني بينما في الواقع يطاردني أولئك الذين أدين لهم بالمال، وزوجتي المنزعجة، ومديري في العمل غير الراضي عني، وهم جميعاً يزعجونني. وبشكل مشابه، فإن الكناية تتعلق بعملية في اللاوعي تسمى "الاستبدال" إذ إن كلتا العمليتين تستبدلان شخصاً أو شيئاً مكان شخصٍ أو شيءٍ آخر، بحيث يكون لهذا الأخير علاقة ما بالأول. وكما مر معنا في الفقرات السابقة تحت عنوان "الدفاعات والقلق والقضايا الأساسية" و"الأحلام ورموز الأحلام" فإن الاستبدال يحدث عندما نستبدل شيئاً أو شخصاً أقل خطورة علينا مكان الشيء أو الشخص الذي يزعجنا في الواقع. على سبيل المثال، قد أصرخ في وجه ولدي (وهو شخص "تحت" إمرتي) في الوقت الذي يكون مديري في العمل هو من أغضبني (وهو من أقع "تحت" إمرته في حقيقة الأمر).

نلاحظ من خلال كل هذه الأمثلة التي تبين تشابه بنية اللاوعي مع بنية اللغة كيف أن المركب الأساس هو النقصان. ففي الأمثلة الأخيرة، نجد كيف يتم دائماً استبدال شيء بشيء آخر بحيث يجري إقصاؤه جانباً. ونجد في مثال سابق كيف أن شيئاً مفقوداً تجري ملاحقته، ولكن لا يعثر عليه أبداً. وهكذا، فعند الدخول في نظام الرموز – أي عالم اللغة–فإننا ندخل عالم الخسارة والنقصان. لقد حفزنا عالم الخيال، العالم الذي لمسنا فيه أوهام الكمال والسيطرة. ونحن نعيش الآن في عالم يضم آخرين ممن لديهم احتياجات ورغبات ومخاوف بحيث يحد من السبل والدرجة التي تمكننا من الاهتمام بهذه الاحتياجات والرغبات والمخاوف. لا يوجد في هذا العالم أوهام أخرى عن الكمال الدائم، ولا يوجد فيه ما يريحنا عن طريق التخيل بأننا في حالة سيطرة تامة على الأمور. نجد في هذا العالم الجديد قواعد ينبغي أن نطيعها وقيوداً ينبغي أن نلتزم بها.

تتمثل القاعدة الأولى بالنسبة لـ لاكان في الاعتقاد بأن الأم تخص الأب ولا تنتمي لي. إن دخول الأولاد الصغار في نظام الرموز هو ما يسميه فرويد الحظر المتعلق بعقدة أوديب. إذ ينبغي على الصغير أن يجد بدائل عن الأم لأنها لم تعد تنتمي إليه على الإطلاق، وبالتالي، ينبغي ألا نندهش عندما يقول لاكان إن نظام الرموز يشير إلى

استبدال الرغبة في الأم بـ "اسم الأب." إننا مبرمجون بواسطة اللغة، كما أننا نتعلم عن طريقها القواعد والمحظورات في المجتمع، وهذه القواعد والمحظورات كانت ولا تزال تصدر عن الأب؛ أي الرجال المتمتعين بالسلطة في الماضي والحاضر. في الواقع، إن صورة القضيب (وهو المكافئ لعضو الرجل ويمثل السلطة الذكورية) يوحي بالمفارقة بالسلطة الكاملة، ومع ذلك فإنه إشارة إلى النقصان لأنه رمز من نظام الرموز. ويشير استخدام لاكان للتورية بالنسبة لعبارة اسم الأب على البعد المحدود لنظام الرموز (حيث إن كلمة اسم في اللغة الفرنسية تلفظ بنفس الطريقة التي تلفظ بها كلمة "لا" وبالتالي قد تعني عبارة اسم الأب عدم وجود الأب).

يقوم نظام الرموز بدور كبير في صياغة ما نشير إليه على أنه "نحن"، بحيث لا نجد أنفسنا أولئك الأفراد المستقلين والفريدين كما يُخيّل إلينا. تتشكل رغباتنا، ومعتقداتنا، وانحيازاتنا، وما إلى ذلك، نتيجة لانغماسنا في نظام الرموز، وخصوصاً عندما يتعلق هذا الانغماس بالوالدين، ويتأثر باستجاباتهم الخاصة بنظام الرموز. هذا هو ما يعنيه لاكان عندما يقول إن "الرغبة هي دائماً رغبة الآخر" (Seminar, BK. XI 235). ربما نعتقد أن ما نريده من الحياة، أو ما نريده في أي لحظة ما، هو أمر ناتج عن شخصيتنا الفريدة، وإرادتنا الخاصة، وحكمنا على الأمور. على أية حال، إن الأشياء التي نرغبها هي أشياء نُدفع باتجاهها. فلو نشأنا في ثقافة مختلفة—أي في نظام رموز مختلف— فقد تتولد لدينا رغبات مختلفة. بمعنى آخر، يتألف نظام الرموز من معتقدات المجتمع: أي معتقداته وقيمه وانحيازاته؛ ونظام حكومته وقوانينه وممارساته الثقافية ومعتقداته الدينية، وما شابه ذلك. إن استجابتنا لمعتقدات المجتمع هي التي تجعلنا ما نحن عليه. هذا هو ما يعنيه لاكان عندما يستخدم الحرف الكبير في كلمة "Other" أي الآخر، وذلك عندما يناقش نظام الرموز. يشير "الآخر" إلى أي شيء يسهم في خلق ذاتنا مثل نظام الرموز واللغة والمعتقدات أو أي مسؤول أو ممارسة اجتماعية مقبولة.

على أية حال، إنه من الأهمية بمكان أن نلاحظ أنه عندما نكبت رغبتنا تجاه العالم في مرحلة الطفولة ما قبل النطق- وهو العالم الذي توهّمنا بأننا نسيطر عليه سيطرة كاملة، وهو العالم الذي كنا نعتقد فيه بأن والدتنا تعيش لأجلنا وحدنا- فإننا لا نقوم بكبت عالم الخيال. وعلى النقيض من ذلك، فإن عالم الخيال يستمر بالوجود في خلفية الوعي حتى عندما يترنح نظام الرموز عن الواجهة. يسيطر عالم الخيال على الثقافة الإنسانية والنظام الاجتماعي، حيث إن البقاء فقط في عالم الخيال يعني أن يصبح المرء عاجزاً عن القيام بدوره في المجتمع. ومع ذلك، فإننا نشعر بعالم الخيال عن طريق تجارب يصنفها نظام الرموز على أنها تفسيرات خاطئة ومغالطات وأخطاء تتعلق بالإدراك. أي أننا نشعر بعالم الخيال عن طريق أي تجربة أو وجهة نظر لا تتلاءم على نحو كافٍ مع التوقعات والمعايير الاجتماعية التي تشكل نظام الرموز. ومع ذلك، يعتبر عالم الخيال بهذه الصفة مصدراً خصباً للإبداع الذي ربما لن نتعرف بدونه على أنفسنا على أننا نحمل طبيعة البشر على نحو تام. قد يقول البعض بأن القيمة المؤثرة لعالم الخيال

تكمن في أنها "لا" تسيطر على حياتنا بنفس الطريقة التي يسيطر بها نظام الرموز. ومن المفارقة، فربما هذا "الافتقار" للسيطرة هو الذي يقدم لنا المقاومة الوحيدة التي نملكها تجاه الأنظمة الإيديولوجية التي تشكل نظام الرموز. ومع ذلك، يعتقد لاكان أن كلاً من عالم الخيال وعالم الرموز يحاولان السيطرة على أو تجنب ما يسميه "الواقع."

تعتبر وجهة نظر لاكان عن **الواقع** من المفاهيم الصعبة جداً التي وجدت صعوبة في تفسيرها. إذ يمكن تفسيره على أنه خارج أنظمة صياغة المعاني، كما أنه يقع خارج العالم الذي تشكله الإيديولوجيات التي يستخدمها المجتمع في تفسيره للوجود. هذا يعني أنه يعد أحد أبعاد الوجود التي لا يمكن تفسيرها؛ إنه الوجود دون المنقيات والمخففات لأنظمة الدلالة وصياغة المعنى التي نستخدمها. فعلى سبيل المثال، يكمن الواقع في تلك التجربة التي نمر بها، بشكل يومي ولو كان ذلك لبرهة، عندما نشعر أنه لا يوجد هدف أو معنى للحياة، أو عندما نشك أن الدين أو أياً من القواعد التي تحكم المجتمع عبارة عن أضاليل أو أخطاء أو أنها نتاج الصدفة. بمعنى آخر، فإننا نحس عندما نصل إلى تلك اللحظة التي نشعر بوجود معتقدات ما، عندما ندرك بأن المعتقدات هي التي شكلت العالم الذي نعرفه، وليست مجموعة من القيم اللامنتهية أو الحقائق الأبدية. نشعر بأن المعتقدات تشبه الستارة التي زُيّن العالم بأكمله عليها، ونعرف أن الواقع يكمن خلف تلك الستارة، ولكننا لا نستطيع أن نرى ما خلفها. الواقع هو ذلك الشيء الذي لا نستطيع أن نعرف أي شيء عنه، باستثناء ذلك الشعور المتلهف من وقت لآخر بأنه موجود. لهذا السبب يدعو لاكان هذا النوع من التجربة "صدمة الواقع." إنها ترعبنا لأنها تخبرنا بأن المعاني التي شكلها المجتمع من أجلنا هي عبارة عن "اختراعات من المجتمع" ولكنها لا تزودنا بشيء ملموس مكان تلك المعاني. تجعلنا صدمة الواقع ندرك فقط بأن الحقيقة المخبأة وراء المعتقدات التي شكلها المجتمع هي حقيقة تتجاوز قدرتنا على معرفتها وتفسيرها، وبالتالي فهي بالتأكيد تتجاوز قدرتنا على التحكم بها.

حسناً، إذا ظللت بالقراءة حتى هذه اللحظة فربما تطرح السؤال التالي: "ما علاقة كل ما تقدم بالتفسير الأدبي؟" بما أن التفسير الأدبي عند لاكان مختلف تماماً عن طريقة التحليل الكلاسيكية التي نطرحها فيما تبقى من هذا الفصل، فإنه من المفيد أن نتعرف على نحو عام على أنواع التحليل الأدبي التي يقدمها النقاد الذين يتبعون طريقة لاكان. ليس الهدف هنا هو تمكينك من القيام بتحليل على طريقة لاكان، ولكن الهدف هو ببساطة في جعلك على دراية بهذا النوع من التفسير بحيث تصبح على دراية أكبر بتفسيرات لاكان الأدبية، ويسهل عليك التعامل معها، وعندما تصبح جاهزاً، فيمكنك أن تقوم بنفسك بالتحليل مستخدماً نهج لاكان.

عندما نرغب بتفسير عمل أدبي مستخدمين نهج لاكان، وخصوصاً عند محاولتك هذا النهج للمرة الأولى، فإن الطريقة المثلى تعتمد على بعض المفاهيم الرئيسة لدى لاكان التي ذكرت آنفاً، ومن ثم نبحث عما يوحيه هذا الاستكشاف. قد نبحث مثلاً عما إذا كانت الشخصيات أو الأحداث أو الفصول في القصة تجسد عالم

obeikandl.com

الخيال، وفي هذه الحالة سوف نتوقع وجود عالم خاص يمكن أن يكون خيالياً أو وهمياً. وينبغي أن نبحث عن تلك النقاط من النص المستمدة من نظام الرموز. هذا يعني أنه ينبغي علينا أن نبحث عن مدى تأثير المعتقدات والمعايير الاجتماعية على سلوك الشخصيات وعلى أحداث القصة. كيف يمكن أن نجسد العلاقة بين هذين العالمين، وما الذي يمكن أن نعرفه عن الشخصيات إذا كان بإمكاننا أن نكتشف المكان الذي أودعت فيه الشخصيات رغبتها اللاشعورية "للعنصر الصغير أ." بمعنى آخر، ما المكان الذي قامت فيه شخصية معينة بوضع أو إبعاد الرغبة اللاشعورية تجاه الأم في مرحلة الطفولة سواء كانت مثالية أم مطاردة؟ وهل يبدو أي جزء من النص قادراً على أن يمثل الواقع، أي ذلك البعد من الوجود الذي يبقى على نحو مخيف خارج قدرتنا على استيعابه بحيث يكون دافعنا هو الهروب منه وكبته ونكرانه؟

سوف نتناول هنا عملين أدبيين على نحو مختصر. العمل الأول هو "ورق الجدران الأصفر" (١٩٨٢م) The Yellow Wallpaper للمؤلفة شارلوت بيركينز جيلمان Charlotte Perkins Gilman وهي قصة معروفة لابدّ أن العديد من القراء اطلعوا عليها، ولطالما تضمنتها الكتب بوصفها إحدى المقتطفات. كيف يمكننا القول بأن الراوية التي لم يُذكر اسمها في القصة قد أمضت الكثير من الوقت في عالم الخيال إلى أن عاشت هناك على نحو دائم؟ كيف يمكننا أن نعتبر أن لجوءها إلى عالم الخيال سبب في رفضها لعالم الرموز الذي يجسده بشكل واضح كل من زوجها وأخيها؟ وإلى أي مدى يمكننا أن نعتبر أن ورق الجدران يمثل مفهوم الواقع عند لاكان؟ هل هناك تبرير لموقفنا إذا افترضنا أن "ورق الجدران الأصفر" تمثل وضعاً تجد فيه الشخصية نفسها عالقة، إذا جاز التعبير، بين صخرة لاكانية وبين مكان صلب بحيث تجد نفسها بين بديلين لا يمكن العيش فيهما: أي بين عالم رموز مقيّدٍ جداً وعالم الواقع الصعب فهمه؟ وهكذا فإن المكان الوحيد المتبقي لها بحيث تتكيف معه تدريجياً وفي النهاية تعيش فيه على الدوام هو عالم الخيال. تنتهي القصة حين تزحف البطلة في أرجاء الغرفة مثل طفل صغير جداً وهي غير قادرة على القيام بدورها بوصفها أحد أفراد المجتمع، الأمر الذي ينتج عن الانغماس الكامل في عالم الخيال كما تفسره نظرية لاكان.

المثال المختصر الثاني هو الرواية القصيرة "الصحوة" (١٨٩٩م) The Awakening للمؤلفة كيت تشوبن Kate Chopin التي تظهر أيضاً باعتبارها إحدى المقتطفات في العديد من الكتب. نجد هنا بطلة تدعى إدنا بونتليير Edna Pontellier وقد جذبها عالم الخيال الذي يمثل لها عالم الفنون، والموسيقى، والحرية الجنسية، والرومانسية. إنها تنجذب إلى عالم الخيال ردَّةَ فعل على والدها البعيد عنها عاطفياً وأختها الأكبر التي قامت بتربيتها، ومن ناحية أخرى فهي ردة فعل على زوجها ليونس Leonce الذي يلتزم كلياً بنظام الرموز إلى درجة أنه يمثل الابن المخلص لذلك النظام. على أية حال، تنجذب إدنا أيضاً إلى عالم الخيال بحثاً عن شيء تعجز عن تحديده. كما أن هناك نوعاً من الحنين الذي لا ينفك يطاردها وهي لا تستطيع إشباع ذلك الحنين بواسطة فنها، أو موسيقى الآنسة ريز

Mademoiselle Reisz، أو حريتها الجنسية، أو الحياة الرومانسية. قد يقول أحد القراء المناصرين لنظرية لاكان إن إدنا تبقى غير راضية لأنها لا تدرك أن الفن، والموسيقى، والحرية الجنسية، والحياة الرومانسية عبارة عن بدائل من صنعها فيما يخص "العنصر الصغير أ،" أي اتحاد الخيال مع والدتها، أو العالم الذي عاشته في طفولتها وما زالت ترغب فيه لاشعورياً. يمكننا القول إن قوة هذه الرغبة اللاشعورية هي التي تجذبها في نهاية المطاف عارية كما اليوم الذي ولدت فيه، إلى اتحادها القاتل مع البحر حيث تتميز تجاربها الأخيرة بكونها حسية وليست ذكريات لفظية من مرحلة الصبا: فهي تسمع نباح كلب، و صوت الإوز، وأزيز النحل، وتقوم بشم عطر الأزهار. هناك ما يبرر فرضيتنا فيما يخص تجارب إدنا، إذ إن بنية الرواية تعتمد على البحث اللاشعوري للبطلة عن "العنصر الصغير أ،" وهو لاشك أمر لا يتكلل بالنجاح، إذ إن "العنصر الصغير أ" عنصر مفقود لا يمكن العثور عليه إطلاقاً.

يستخدم التحليل النفسي المعتمد على نظريات لاكان مفاهيم كثيرة جداً، وهو أسلوب معقد لا يمكن أن تعبر عنه خلاصة قصيرة. ومع ذلك يمكن لهذه المفاهيم النظرية والأمثلة الأدبية القليلة أن تمكننا من البدء في فهم ما يطرحه لاكان فيما يخص المنظور الفريد للتجربة الإنسانية والأفكار المثيرة عن الأدب.

التحليل النفسي الكلاسيكي والأدب

مما لا شك فيه أن هناك مفاهيم كثيرة جداً تتعلق بالتحليل النفسي الكلاسيكي مما ورد ذكره آنفاً. وكما هو الحال بالنسبة لباقي الفروع، فإن هناك الكثير مما لا يتفق عليه واضعو نظريات التحليل النفسي الكلاسيكي، ونذكر هنا على سبيل المثال، الطرق التي تتشكل بها شخصياتنا بالإضافة إلى أفضل السبل في معالجة السلوك المختل. يختلف نقاد التحليل النفسي للأدب فيما بينهم حول إيجاد أفضل الطرق لتطبيق مفاهيم التحليل النفسي في دراستنا للأدب. ما الدور الذي ينبغي أن يؤديه النتاج الأدبي للمؤلف في تحليلنا النفسي لحياة الكاتب أو الكاتبة؟ وإلى أي مدى يمكن أن يكون مقبولاً القيام بتحليل الشخصيات الأدبية نفسياً وكأنهم أناس حقيقيون؟ وإذا قمنا بذلك فمن هم علماء التحليل النفسي الذين يقدمون لنا أفضل الأفكار؟ وما هو الدور الذي يلعبه القراء في "صياغة" النص الذي يقرؤونه عندما يسقطون رغباتهم وصراعاتهم الخاصة على العمل؟ سوف تجد في الفصل السادس كيف أن نظرية استجابة القارئ تتداخل مع نظريات التحليل النفسي فيما يتعلق بالاهتمام المركز على التجربة النفسية للقارئ. كما نجد في الفصلين الثالث والرابع تداخلاً للتحليل النفسي مع النظرية الماركسية والنظرية النسوية بالإضافة إلى بعض النقاط التي ترفض فيهما النظريتان الأخيرتان منظور التحليل النفسي؟ على أية حال، فإن الهدف في هذه المرحلة هو ببساطة تغطية الأفكار الرئيسة؛ أي المبادئ الأساسية للتحليل النفسي التي ترتبط بها معظم مفاهيم التحليل النفسي الأخرى بطريقة ما، وذلك لكي يسهل عليك فهم القضايا التي يطرحها نقاد الأدب وواضعو نظريات التحليل النفسي.

إنه لمن المنطقي ألا يحتوي كل عمل أدبي على كافة مفاهيم التحليل النفسي التي أتينا على ذكرها. إذ إن مهمتنا عندما نقرأ الأعمال الأدبية بالاعتماد على التحليل النفسي، هو أن نبحث عن المفاهيم التي تؤثر في النص، بحيث تفيدنا في فهمنا للعمل ولكي تعطينا تفسيراً نفسياً متماسكاً ذا معنى، هذا إذا ما كنا نود كتابة بحث عن ذلك العمل. وإذا أخذنا في الاعتبار منظور نظرية التحليل النفسي الكلاسيكي، التي تعتبر هدفنا الرئيس في هذا الفصل، فربما نهتم بكيفية تصوير العمل لديناميات عقدة أوديب أو ديناميات الأسرة بشكل عام، أو لما يمكن أن يخبرنا إياه العمل عن العلاقة النفسية للإنسان مع الموت أو مع الحياة الجنسية؛ أو تصوير العمل للمشاكل اللاشعورية عند الراوي التي تفرض نفسها على مجريات القصة؛ أو لأي مفاهيم نفسية أخرى من شأنها أن تنتج تفسيراً مفيداً للنص.

لقد عبّر بعض النقاد عن اعتراضهم على استخدام التحليل النفسي بغية الوصول إلى فهم سلوك الشخصيات الأدبية، وذلك لأن هذه الشخصيات ليست حقيقية، وبالتالي فهي ليس لها أرواح تمكننا من تحليلها. على أية حال، يمكننا أن نعتبر أن التحليل النفسي لسلوك الشخصيات الأدبية هو الطريق الأمثل كي نتعلم كيف نستخدم النظرية. علاوة على ذلك، فقد دافع عن هذه الممارسة العديد من نقاد التحليل النفسي، وذلك بناء على ركيزتين: الأولى هي أننا عندما نقوم بالتحليل النفسي للشخصيات الأدبية، فإننا لا نفترض بأنهم أناس حقيقيون ولكنهم يمثلون التجربة النفسية عند الإنسان على نحو عام. أما الركيزة الثانية فهي أنه من المنطقي أن نقوم بالتحليل النفسي للسلوك الذي تمثله الشخصيات الأدبية بذات الطريقة التي نحلل بها ذلك السلوك من منظور نقدي نسويّ، أو ماركسيّ، أو أمريكي-أفريقي، أو من منظور أي نظرية نقدية تقوم بتحليل التصوير الأدبي الذي يلقي بدوره الضوء على قضايا حياتية حقيقية.

دعونا نلقِ نظرة على بعض الأمثلة لكي نختبر أنواع الرؤى التي تنتج عن استخدام التحليل النفسي الكلاسيكي، وذلك بغية تفسير السلوك الذي تصوّره الشخصيات الأدبية. قد تبحث قراءة تعتمد التحليل النفسي لمسرحية "موت بائع متجول" (١٩٤٩م) Death of a Salesman للمؤلف آرثر ميلر Arthur Miller عن السبل التي تعتبر فيها ذكريات ويلي لومان Willy Loman عن الماضي على أنها نوبات ارتدادية سببها صدمته النفسية الراهنة المتمثلة في افتقاره للنجاح هو وابنه في عالم الأعمال. كان ويلي بحاجة لهذا النجاح لكي يخفف من حالة عدم الأمان الفظيعة التي كان يعاني منها منذ أن هجره والده وأخوه الأكبر عندما كان صغيراً، وهكذا فإن بنية المسرحية تعتمد على عودة ما هو مكبوت؛ إذ إن ويلي قد أمضى حياته وهو يكبت، وذلك عن طريق النكران والتهرب، حالة عدم الأمان النفسية وعدم الاكتفاء الاجتماعي والفشل في العمل التي نتجت عن تلك الحالة. يمكننا إذاً أن نقرأ "موت بائع متجول" من منظور التحليل النفسي على أنها استكشاف للديناميات النفسية للعائلة، وهو استكشاف للسبل التي "تظهر" فيها صراعاتنا اللامنتهية بالنسبة لأدوارنا داخل العائلة في مكان العمل و "تُورّث" لأبنائنا.

وعلى نفس المنوال، فقد تسعى قراءة تعتمد التحليل النفسي لرواية المؤلفة توني موريسون Toni Morrison بعنوان "العين الأشد زرقة" (١٩٧٠م) إلى تحليل السبل التي تكشف الرواية من خلالها عن الآثار النفسية الموهنة للعنصرية وخصوصاً عندما تتبنى الضحايا مثل هذه التأثيرات، وهو الأمر الذي نجده لدى العديد من الشخصيات السود الذين يعتقدون بأن عرقهم ينطوي على الصفات السلبية التي تنسبها لهم الأغلبية البيضاء في أمريكا. وتبدو هذه الآثار النفسية جلية، على سبيل المثال، لدى عائلة بريدلاف Breedlove التي تتولد لديها القناعة بأنهم يتسمون بالبشاعة فقط لأنهم يحملون ملامح أفريقية؛ وكذلك في تفاني السيدة بريدلاف تجاه عائلة البيض الذين تعمل لديهم في الوقت الذي تهمل فيه عائلتها؛و في كراهية الذات المتمثلة في سلوك الصبية السود الذين يسخرون بلا رحمة من بيكولا Pecola لكونها ذات بشرة سوداء؛ وكذلك الأمر في موقف الشخصيات السود بالإضافة إلى أولئك البيض الذين يعتقدون أن مورين بيل Maureen Peal، وهي الفتاة الأمريكية السوداء ذات البشرة الفاتحة، تعتبر أرقى من زميلاتها من كافة النواحي لكونهن ذوي بشرة سوداء قاتمة؛ بالإضافة إلى عدم قدرة جيرالدين Geraldine على الاسترخاء والاستمتاع بحياتها أو في حملها على أن تحب زوجها وابنها، لأنها تخشى من أن أي فقدان للسيطرة مهما كان طفيفاً (سواء كان في السيطرة على عواطفها أو على تجعيدة شعرها الطبيعية) قد يجعل منها "زنجية"، وهي الصفة التي تطلقها على أي شخص أسود لا ينسجم مع معايير اللباس والسلوك الخاصة بها. وكما توضح هذه الأمثلة، فإن الرواية تظهر كيف أن العنصرية المتولدة تؤدي إلى ازدراء النفس من قبل الشخصيات السود وإلى إسقاط كراهية الذات تلك على أفراد آخرين من بني جلدتهم. نجد هذه الأشكال المؤذية من الإسقاط في طريقة تعامل الكثير من الشخصيات السود مع بيكولا، التي تعطي من خلال نكرانها للرغبة في الحصول على عيون زرقاء مثالاً واضحاً على التدمير النفسي الناتج عن العنصرية. وقد نستخدم التحليل النفسي لكي نفهم الطرق التي تُظهر من خلالها عائلة بريدلاف دينامية العائلة المختلة التي نجد جذورها في تجارب بولين Pauline وتشولي Cholly في مرحلة الشباب والتي تتمثل بالعزلة والهجران والخيانة.

وأخيراً، قد تكشف قراءة تعتمد التحليل النفسي لرواية المؤلفة ماري شيلي Mary Shelley بعنوان "فرانكنشتاين" (١٨١٨م) Frankenstein كيف قام فيكتور بخلق وحش تسبب بقتل عائلته وأصدقائه الأمر الذي لبّى حاجة فيكتور اللاشعورية في معاقبة والده ووالدته (بحيث تلعب إليزابيث دور بديلتها) وفي إظهار المنافسة المحمومة واللامنتهية بين الأشقاء التي نتجت عن تبني والديه لإليزابيث، الابنة "المثالية"، عندما كان فيكتور في الخامسة من عمره. إن الغياب الكامل لأي شعور طبيعي بالغيرة في مرحلة الطفولة من جهة فيكتور، بالإضافة إلى ادعاءاته المتكررة بمحبته للقادم الجديد الذي خلعه عن عرشه بكونه العنصر الوحيد موضع الاهتمام من الوالدين ومحبتهما، يشير إلى كبت مشاعر الهجر التي لا تنتهي أبداً لأنها تبقى في اللاوعي. ونجد إشارات عديدة لهذه الصراعات

اللامنتهية في حياة فيكتور في مرحلة البلوغ وذلك في فشله، على سبيل المثال، في ذكر أشقاء لاحقين في أثناء سرده لأحداث طفولته مع إليزابيث (إذ إننا نعرف بوجودهم من خلال الرسالة التي أرسلتها له إليزابيث عندما كان في الجامعة)؛ كما نجد ذلك في غيابه الطويل جداً عن عائلته التي يحبها بما في ذلك إليزابيث التي يقوم بخطبتها؛ وكذلك في تسلسل الحلم الذي يكشف عن دمجه النفسي لإليزابيث ووالدته الميتة وينذر بموت إليزابيث؛ ويظهر ذلك أيضاً في نوبات الضياع المحمومة التي تشير إلى سلسلة متعاقبة من الأحلام، وتتضمن تعابير متكررة من الخوف من أنه يفقد عقله أو تتضمن ادعاءات بأنه عاقل تماماً؛ كما يظهر ذلك في الطريقة الغريبة التي تشير إلى أنه دائماً يقوم بالتحرك الصحيح ليسهّل الجريمة التالية للوحش. وعلاوة على ذلك، فقد نخمّن بحذر العلاقة بين تصوير الهجر النفسي في الرواية وبين تجارب الهجر التي توضح أن ماري شيلي تعرضت لها في حياتها الخاصة: فقد ماتت والدتها بعد فترة وجيزة من ولادتها؛ ووجد والدها أنه لا يقدر على تحمل أعباء كونه الوالد الوحيد لها؛ كما أن المرأة التي تزوجها والدها فيما بعد، أهملت ماري لكي تهتم بابنة لها من زواج سابق.

إنه لمن المفيد أن نقف هنا ونطرح ذلك السؤال الذي يتكرر كثيراً فيما يخص تفسير الأعمال الأدبية باستخدام التحليل النفسي، والسؤال هو: عندما نجد مفاهيم التحليل النفسي تعمل في عمل أدبي ما، فهل هذا يعني بأن المؤلف قد قام باستخدامها على نحو متعمد، وكيف يمكن للمؤلف أن يفعل ذلك إذا كان قد عاش قبل زمن فرويد أو أنه لم يسمع به قط؟ إن الجواب على هذا السؤال سهل للغاية: لم يخترع فرويد مبادئ التحليل النفسي، ولكنه اكتشف عمل تلك المبادئ في حياة الإنسان. وبمعنى آخر، قام فرويد بتسمية مبادئ السلوك الإنساني التي كانت موجودة منذ زمن بعيد وتفسيرها قبل أن يقوم باكتشافها، كما أن هذه المبادئ موجودة حتى وإن لم يقم فرويد بوصفها. وبالتالي فإن أي عمل أدبي يصف السلوك الإنساني بدقة أو ينتج عن اللاشعور عند المؤلف (علماً بأننا نعتقد أن كل الأعمال المتميزة هي كذلك إلى حد ما) سوف يتضمن مبادئ التحليل النفسي سواء كان المؤلف على دراية بتلك المبادئ أم لا، وذلك عند كتابته لذلك العمل. بالنسبة للتحليل النفسي، فإن كلاً من الأدب وجميع الأشكال الفنية تعتبر، إلى حد كبير، نتاجات لقوى لا شعورية تقوم بعملها داخل المؤلف أو القارئ أو داخل مجتمعنا بأكمله وذلك بالنسبة لبعض نقاد التحليل النفسي المعاصرين.

إن اعتمادنا لمفاهيم التحليل النفسي لا ينحصر في نوع أدبي واحد أو واسطة أدبية واحدة؛ إذ إننا نستطيع اعتماد نقد التحليل النفسي في تفسير الأعمال الخيالية، وغير الخيالية، والشعر، والمسرح، والفولكلور، ونستطيع أيضاً اعتماده في تفسير الرسومات، والمنحوتات، وفن العمارة، والأفلام، والموسيقى. يمكننا استخدام أدوات التحليل النفسي في تفسير أي نتاج إنساني يتضمن تصويراً، أو يبدو أنه يتضمن محتوى قصصياً (إذ تروي لنا الكثير من اللوحات قضايا)، أو أنه يتعلق بالحالة النفسية لأولئك الذين ينتجونه أو يستخدمونه (وهذا يشمل كل شيء تقريباً).

obeikandi.com

بعض الأسئلة التي يطرحها نقاد نظرية التحليل النفسي حول النصوص الأدبية

تقدم الأسئلة التالية تلخيصاً لنظرية التحليل النفسي حول الأدب. و نلاحظ عادة، وفي أي نظرية نستعملها، أن البعد النفسي للنص الذي ننقده يساعد في تفسير الرواية، (له دور هام وكبير في الحبكة)، ويعرض السؤال السابع بالأخص نهج المحلل النفسي لاكان في الأدب.

١- كيف تقوم العمليات القمعية ببناء النص أو إثرائه بالمعلومات؟ وأي نوع من دوافع اللاوعي تمارس دورها في بناء الشخصية / الشخصيات الأساسية، وأي من القضايا الجوهرية يتم توضيحها؟ وكيف لهذه القضايا الجوهرية أن تركب النص أو أن تزوده بالمعلومات؟ (يتكون اللاوعي من مخاوف، وجروح دفينة، و صراعات عالقة، وشعور بالذنب).

٢- هل يحتوي النص على قوى عقدة أوديب أو أي عقدة عائلية أخرى؟ وبالتالي، هل يمكننا الربط بين طريقة تصرف الشخصية الراشدة كما هي واضحة في القصة بتجارب عائلية سابقة؟ وكيف تتفاعل طريقة التصرف مع القوى العائلية؟ وماذا توضح؟

٣- كيف يمكن أن تفسر نظرية التحليل النفسي تصرفات الشخصيات، وأحداث الرواية، و الصور باختلاف أنواعها (على سبيل المثال: الرجعة، والأزمة، والإسقاط، والخوف من الموت أو الولع به، والميول الجنسية- والتي تتضمن الحب، والشاعرية، والتصرفات الجنسية- باعتبارها مؤشراً رئيسياً للهوية النفسية أو لما يعرف بالأنا و الهذا والأنا العليا؟

٤- ما الطريقة التي تسمح لنا برؤية العمل الأدبي باعتباره شيئاً مناظراً للحلم؟ وكيف توضح الرموز المتكررة واللافتة للانتباه في الحلم الوسائل التي يستعملها الراوي أو المتكلم في إسقاط رغباته الكامنة في اللاوعي، ومخاوفه، وجروحه ، وصراعاته العالقة على الشخصيات الأخرى، وعلى مكان الحدث أو على أحداث الرواية؟ وتعتبر الرموز المتعلقة بالموت والميول الجنسية واللاوعي مفيدة جداً. فاستخدام رموز الحلم قد يكون مفيدا في تفسير العمل الأدبي والمقاطع الخيالية و اللاواقعية، وبعبارة أخرى المقاطع التي تشبه الحلم.

٥- ما الذي يقترحه العمل حول الوضع النفسي للمؤلف؟ على الرغم من أن هذا السؤال لم يعد السؤال الرئيس لدى نقاد نهج التحليل النفسي، إلا أن بعض النقاد لا يزالون يطرحونه، وبالأخص هؤلاء الذين يكتبون السِيَر النفسية. في هذه الحالات يُفسَّر النص الأدبي على أنه حلم المؤلف. إن عملية تحليل نفسية الكاتب بهذه الطريقة أمر صعب للغاية، فالتحليل يجب أن يكون مستمداً بحذر من دراسة كل الأعمال الأدبية الأساسية للمؤلف، وكذلك رسائله ومذكراته، وأي مادة ذاتية متاحة. و بالطبع فإن عملاً أدبياً واحداً قد لايقدم لنا صورة كاملة.

obeikandi.com

٦- كيف تكشف تفسيرات العمل الأدبي عن الدوافع النفسية للقارئ؟ أو كيف توضح النزعة النقدية حول الدوافع النفسية لمجموعة من القراء (على سبيل المثال، رغبة النقاد الأدبيين برؤية ويلي لومان Willy Lowman باعتباره رجلاً كرس حياته لعائلته وتجاهل دوره أو تقليله في تدمير هذه العائلة)؟

٧- ما الطرق التي يعمل النص من خلالها على توضيح توظيف مشاعر الشخصيات ضمن ترتيب رمزي او ترتيب صوري أو مرحلة انعكاس المرآة، أو ما يطلق عليه لاكان الرغبة أو الغاية (object petit a)؟ وهل يمثل أي جزء من النص فكرة لاكان عن الواقع؟ وهل يعلل أي مبدأ من مبادئ لاكان جزءاً كبيرا من النص بحيث يمكننا القول بأن النص مبني على واحد أو أكثر من هذه المبادئ؟

وبناءً على العمل الأدبي قيد الدراسة، بالإمكان أن نطرح سؤالاً واحداً أو مجموعة من هذه الأسئلة، أو أن نبتكر سؤالا مفيداً غير موجود في القائمة. وهذه مجرد بداية للمساعدة في التفكير حول العمل الأدبي بطرق التحليل النفسي الفعالة. و يجدر بنا أن نذكر أن نقاد نهج التحليل النفسي لا يفسرون العمل نفسه بالطريقة ذاتها، وإن انصب تركيزهم على المبادئ التحليلية ذاتها. وكما هو الحال في أي مجال، فالتعارض موجود حتى بين الخبراء المتمرسين. وهدفنا هو استعمال التحليل النفسي في إثراء قراءتنا للأعمال الأدبية، وفي المساعدة على رؤية بعض الأفكار الموضحة التي لولا نظرية التحليل النفسي لما رأيناها بوضوح وعمق.

وتقدم القراءة التحليلية النفسية التالية لرواية سكوت فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم" مثالاً لما قد ينتج عن تفسير التحليل النفسي للرواية. وسأناقش أن الخوف من العلاقات الحميمية يشكل سلوكاً نفسياً سائداً لدى جميع الشخصيات الرئيسة في الرواية، وله دوره في التطور الروائي. من منظور التحليل النفسي فإن رواية "جاتسبي العظيم" ليست برواية العشق العظيم التي تسحر الكثير من قرائها، بل هي دراما نفسية عن الحب المصاب بالخلل.

" ما علاقة الحب بالموضوع " : قراءة تحليلية نفسية لرواية "جاتسبي العظيم"

تشكل العلاقات الرومانسية جانباً من السلوك الإنساني الذي قدمه لنا إف سكوت فيتزجيرالد في روايته "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥) كما أن لها آثاراً جلية على نظرية التحليل النفسي النقدية. فالذي يميز الرواية لهؤلاء القراء الذين لا ينظرون إلى الرواية من منظور التحليل النفسي، هو قوة حب جاتسبي لـ ديزي، والجاذبية العاطفية التي حولت رواية "جاتسبي العظيم" إلى إحدى أهم الروايات الرومانسية الأمريكية لكثير من المعجبين. ويرى العديد من النقاد الرافضين لنظرية التحليل النفسي، أن جيه جاتسبي بطل رومانسي أعظم من الواقع، [٢] ويختلف كثيرا عن شخصيات الرواية. أما ما يتعلق بقراءة تحليلية نفسية، فإن المتعة النابعة من الحب المتبادل بين جاتسبي و ديزي لا تكمن في أنها علاقة فريدة من نوعها، بل في طرق عكسها للعلاقات الجانبية في الرواية —العلاقة بين توم

وديزي، توم وميرتل، ميرتل وجورج، نيك وجوردان — وبذلك توضح السلوك الإنساني المسؤول عن جزء كبير من التطور الروائي. وكما نرى، فإن هذا الأسلوب مبني على خوف الشخصيات من العلاقات الحميمية، واقتناعها اللاشعوري بأن الروابط العاطفية ستؤدي إلى الانهيار العاطفي. وهذه المشكلة النفسية منتشرة، إلى حد كبير، في الرواية بحيث جعلت من رواية "جاتسبي العظيم" الرومانسية الشهيرة رواية عن الحب الذي فشل عملياً من وجهة نظر التحليل النفسي. وللتوضيح، دعونا نتفحص العلاقة المبنية على الخوف من الحميمية عن كثب : زواج توم وديزي بوكانن.

ولعل أشد المؤشرات وضوحاً حول الخوف من الارتباط في الرواية يكمن في علاقات توم بوكانن المتكررة خارج إطار الزوجية، والتي علمت بها جوردان بعد ثلاثة أشهر من الزواج. جوردان تخاطب نيك:

> لقد رأيت (توم وديزي) في سانتا باربرا Santa Barbara عند عودتهما (من شهر العسل)، بعد أسبوع من مغادرتي... اصطدم توم في إحدى الليالي بعربة على طريق فنتورا Ventura وتمزق الإطار الأمامي لسيارته. كما أن الفتاة التي كانت بصحبته، والتي ظهرت صورتها بالصحيفة أيضاً لأن ذراعها كانت مكسورة - هي إحدى الخادمات في فندق سانتا باربرا. (٨١-٨٢ ؛ الفصل : ٤)

عندما نقابل توم يكون مرتبطاً بأحدث علاقاته هذه المرة مع ميرتل ويلسون. إن توم، ومن خلال توزيع اهتمامه ووقته وطاقته بين امرأتين، فإنه يقي نفسه من الارتباط الحقيقي بأي منهما. فعلاقات توم النسائية، والتي تتضمن زوجته، توضح رغبته في إرضاء غروره أكثر من رغبته في بالارتباط العاطفي. فبالنسبة لتوم، تمثل ديزي الفوقية الاجتماعية: إنها ليست من ذلك النوع من النساء اللواتي قد يرتبط بهن " شخص مغمور من مكان غير معروف" (١٣٧ ؛ الفصل ٧) مثل جيه جاتسبي. إنّ تملّك توم لـ ميرتل ويلسون - التي وصفها نيك "بالممتعة للحواس، بالمرأة الملتهبة التي يلحظ المرء على الفور حيويتها" (٢٩-٣٠ ؛ الفصل٢) يعزز شعوره بفحولته، وهذا ما يفسر اصطحابه لها إلى مطاعم راقية يمكن أن يراهما معارفه من الرجال، ولهذا يقدمها إلى نيك حالما يلتم شملهما في منزله الواقع في ايست ايج East Egg. في الحقيقة، إن ولع توم بالنساء الأخريات أمر روتيني للغاية، لدرجة أن ديزي بدأت تتوقعه. فعندما يخبرها توم برغبته في تناول العشاء مع مجموعة من الغرباء في حفلة جاتسبي بدلا من تناول العشاء معها، لأنه وجد أحد هؤلاء الرجال مسلياً، تدرك ديزي على الفور أن زوجها يطارد امرأة أخرى، فتقدم له " قلمها الرصاص الصغير المذهّب" في حال أراد " أن يدون أي عنوان" و" نظرت حولها في لحظة وقالت لـ(نيك): إن الفتاة مبتذلة لكنها جميلة" (١١٢ ؛ الفصل٦).

وعلى الرغم من أن خوف ديزي من العلاقة الحميمية شديد جداً كخوف توم، إلا أنه لا يظهر جليّاً على الفور. كما أن إخلاصها الزوجي إلى حين بداية علاقتها بـ جاتسبي، والأسى الذي تعانيه من علاقة توم بـ ميرتل قد يدفع

بعض القراء إلى افتراض أن ديزي تحتاج للارتباط العاطفي مع زوجها. ويعزز وصف جوردان لـ ديزي بعد شهر عسلها هذا التفسير:

> لم أرَ فتاة مولعة لهذه الدرجة بزوجها، فإن غادر الغرفة لدقيقة نظرت حولها بقلق قائلةً " أين ذهب توم ؟" ويرتسم على وجهها تعبير مبهم جداً إلى أن تراه مقبلا من الباب. اعتادت الجلوس على الرمل ورأسه في حضنها لساعات وأصابعها تداعب عينيه وتنظر إليه بنشوة لا محدودة. (٨١-٨٢؛ الفصل٤)

و مع ذلك يقدم تاريخ علاقة توم وديزي دوافع نفسية تشير إلى تفسير مختلف لـ"سعادة" ديزي بزوجها.

من الواضح أن ديزي لم تكن تحب توم عندما تزوجته، فقد حاولت إلغاء الزفاف قبل يوم عندما تلقت رسالة خارجية من جاتسبي. في الحقيقة، إن تصرفها حيال تلقيها رسالة جاتسبي يوضح أنها تزوجت توم لتمنع نفسها من أن تحب جاتسبي الذي ربطت نفسها به بشدة بحثا عن راحتها. لقد ثملت لأول مرة في حياتها "لقد بكت وبكت......لقد جعلناها تستحم بماء بارد. لم تكن لتتخلى عن رسالة جاتسبي. وسمحت لـ (جوردان) فقط أن تضع الرسالة في وعاء الصابون عندما رأتها تتحول إلى قطع كالثلج" (٨١؛ الفصل٤). فهل هناك من سبب دفعها للزواج من توم في الوقت الذي فضلت جاتسبي عليه بحيث ترى أنّ هذا الأخير ينتمي إلى "نفس الطبقة التي تنتمي هي إليها...كما أنه قادر على الاهتمام بها بشكل جيد" (١٥٦؛الفصل ٨)؟ ولكن بعد مضي ثلاثة أشهر فقط على زواجها، بدت مهووسة جداً بزوجها الجديد. ماذا حصل في هذه الفترة القصيرة لتغير ديزي موقفها كلياً؟ نظرا لشدة ولع توم بالنساء من المحتمل أنه في الوقت الذي وصلا فيه إلى سانتا باربرا كانت ديزي قد بدأت تشك في إخلاصه لها. وهذا يفسر سبب الاضطراب الذي يصيبها إثر غياب توم عن الأنظار. و لديها سبب مقنع للخوف، فهو إن لم يكن بصحبتها، فمن المحتمل أنه يطارد امرأة أخرى، كما تعتقد هي. مثلاً، عندما "استيقظت من التخدير وقد هجرتها المشاعر" بعد ولادة بامي Pammy "وكان توم في مكان لا يعلمه إلا الله (٢١؛الفصل ١)، إلا أن ديزي، بدلاً من أن تهجره وقعت في غرامه بسبب سوء معاملته، وعلى الرغم من أن ردة فعل كهذه لا تبدو منطقية، إلا أنه يمكن تفسيره من الناحية النفسية.

في التحليل النفسي، المرأة التي تقع في حب رجل يعاني خوفاً شديدا من العلاقة الزوجية، من المرجح أنها تعاني الخوف ذاته. إذا كانت المرأة تخاف من العلاقة الحميمة، فلاشيء يشعرها بالأمان أكثر من رجل لا يملك أي رغبة تجاهها. امرأة كـديزي تزداد حباً لـ توم لدى علمها بأن اهتمامه لا يقع حصرياً عليها، فهو لا يشكل أي تهديد على قوقعتها التي تحميها. وهو لا يود اختراق هذه القوقعة وإن سنحت له الفرصة. وهذا ما نراه في موقف ديزي المتغير تجاه توم، إلا أنها بالتأكيد لن تستعمل هذه اللهجة لوصف شعورها، بل الأرجح أنها غير مدركة لدوافعها النفسية.

obeikandl.com

إن الخوف من العلاقات الحميمية مع الآخرين، كما علمنا في جزء سابق من هذا الفصل، ناتج عادة عن خوف من العلاقة الحميمية للشخص بنفسه. ولأن العلاقات الشخصية الحميمية تبحث في بقايا الماضي النفسي للصراعات العائلية السابقة، وتكشف جوانب هويتنا التي لا نود التعامل معها أو معرفتها، فإن أفضل طريقة لتجنب إدراك الذات المؤلم نفسياً يكمن في تجنب العلاقات الشخصية الحميمية ولا سيما العلاقات الغرامية. لماذا لا يتجنب الشخص ببساطة جميع العلاقات الغرامية؟ على الرغم من أن هذه الممارسة قد تكون أنموذجاً فعالاً لتجنب الأمر بالنسبة لبعض الذين يعانون الخوف من العلاقة الحميمية، فالجروح النفسية المسؤولة عن هذا الخوف تتطلب عادةً مرحلة إعادة ارتكاب الفعل، التجربة الأصلية الجارحة، على نحو مستتر، وتوفر العلاقة الرومانسية فرصة ممتازة. فلو كنت مجروحاً من جهة والديّ اللذين أهملاني ومارسا العنف بحقي، سأبحث عن شريك بذات المواصفات، وسأعمل لاشعورياً على إشباع الحاجات النفسية التي لم يزودها أهلي لي. وما يبعث على السخرية أن اختيار الشريك الذي يقاسمني صفات والديّ السلبية لن يعمل على إشباع حاجاتي غير المشبعة. إلا أنه في هذه المرحلة من عمري، ونظرا لتدني مستوى الاحترام الذاتي الناتج عن الجروح النفسية، فمن المرجح أنني أشعر بأني لا أستحق إشباع حاجاتي. و تمارس قواعد اللاشعور مفعولها هنا- لم أكن لأصاب بهذه الجروح لو كنت شخصاً صالحاً- وستبقى مكبوتة، وسيبقى عدم العقلانية فيها بلا مواجهة، وسأبقى رهين قبضتها للأبد.

إن الخوف من العلاقة الحميمية لكل من توم وديزي متعلق بعدم الاستقرار النفسي. فلو كان توم يتمتع بالأمان العاطفي، كما يبدو عليه نظرا إلى ماله وحجمه، لما عمل جاهداً على التأثير في الآخرين مستخدماً المال والسلطة، كما فعل حين تباهى بمنزله وإسطبله أمام نيك. وكما تباهى بميرتل أمام نيك وغيره، وعندما أهان من لا ينتمي إلى الطبقة المسيطرة" (١٧ ؛ الفصل١)، وعندما تلاعب بجورج ويلسون حول ما إذا كان سيبيعه سيارة يستطيع ميكانيكي مسكين إعادة بيعها والربح منها. كما أن اختيار توم لعشيقاته جميعهن من طبقات أدنى منه يوضح رغبته بتعزيز نفسيته التي تفتقد الأمان عبر ممارسته السلطة على الآخرين.

إن عدم تقدير ديزي لنفسها لخوفها من العلاقة الحميمية يتضح على نحو كبير في علاقتها بـ توم ، ووقوعها في غرام رجل غير مخلص لها بشكل علني يشير إلى اعتقاد كامن في اللاوعي لديها بأنها لا تستحق رجلاً أفضل منه. فضلا عن ذلك فهي تفتقد الأمان مثل توم ، وتلجأ مراراً إلى تعزيز الأنا لديها عبر التأثير في الآخرين. هذه المحاولات نراها في تصنعها المبالغ فيه. يشير نيك إلى دهائها في " تأكيد عضويتها في جمعية مميزة سرية تنتمي إليها هي وتوم" (٢٢ ؛ الفصل ١):

> "أشعر بأن كل شي فظيع على أية حال... كل شخص يعتقد هذا- أكثر الناس رقيّاً. وأنا **أعلم** هذا. لقد ذهبت إلى كل مكان، ورأيت كل شيء، وفعلت كل شيء" لمعت عيناها من حولها بتحد كبير، تماماً كعيني توم ، وضحكت بازدراء عارم....
>
> في اللحظة التي توقف فيها صوتها....شعرت بالرياء فيما قالته. (٢٢ ؛ الفصل١)

obeikandl.com

نرى سلوك ديزي المتكلف تقريبا في كل مرة تكون فيها ضمن مجموعة من الناس، و توضح الأمثلة التالية هذا. حين انضم نيك إلى آل بوكانن وجوردان بيكر لأول مرة في منزل ديزي الواقع في لونغ آيلاندLong Island ، قالت له ديزي: " أنا عاجزة عن الحركة من السعادة."... ضحكت....كما لو أنها قالت شيئاً غاية في الذكاء، ... رفعت بصرها نحوي، وأقسمت بأنه لا يوجد أي شخص في العالم سواي ترغب برؤيته. كانت هذه طريقتها" (ص١٣ ؛الفصل ١). في حفلة جاتسبي قالت لـ نيك " إذا ما أردت تقبيلي في أي وقت هذا المساء ...فقط أعلمني بذلك، وسأكون سعيدة بتجهيز ذلك لك. فقط نادني، أو ارفع كرتا أخضر" (١١١ ؛ الفصل ٦). وعندما زار جاتسبي آل بوكانن بصحبة نيك وجوردان، أرسلت ديزي توم خارج الغرفة، ثم " صعدت إلى غرفة جاتسبي وشدت رأسه نحوها وقبلت فمه... 'أنا لا أُبالي'صرخت ديزي، وبدأت تسد الفراغات في موقد النار " (١٢٢-١٢٣ ؛الفصل ٧). غالباً ما يكون التصنع إشارة على عدم الأمان، وهذا إحدى أهم صفات ديزي .

ويتضح كذلك خوف ديزي وتوم من العلاقات الحميمية في تعاملهما مع الآخرين، فلا أحد منهما يمضي وقتاً مع ابنتهما بامي التي تقوم المربية برعايتها. وسلوك ديزي المصطنع نحو الطفلة—حين تغني لها وهي ممسكة يديها "الغالية المباركة"، "تعالي إلى أمك التي تحبك" (١٢٣ ؛الفصل ٧) – يظهر التصنع بدلا من الأمومة الجياشة. كما لم يسعَ أيٌّ من ديزي أو توم إلى توطيد علاقته بـ نيك أو جوردان ، على الرغم من أن الأول يكون ابن عم ديزي والثانية تعرف ديزي منذ أيام الطفولة، وكانت تمضي وقتا طويلا معهما تحت سقف واحد. ومن هذا المنطلق فإن تنقلات الزوجين المتكررة-كما يصفها نيك "إنهما يتنقلان هنا وهناك بلا توقف" (١٠ ؛الفصل١) – ليست سبباً في ضعف ترابطهما مع الآخرين بل هي النتيجة، فهما لا يمضيان فترة طويلة في مكان واحد لأنهما لا يريدان التقرب من أي شخص.

وبالتالي، من الطبيعي أن تفتقر علاقة توم وميرتل إلى الحميمية. فهو لا يرغب في التقرب من عشيقته، فهي ليست سوى الوسيلة التي تبقيه بعيدا عن زوجته. كما أن أسلوب معاملته لـ ميرتل لا يشير إلى وجود أي نوع من العاطفة. فهو يطلبها عندما يناسبه الوضع، ويكذب عليها بقوله: إن ديزي ترفض الطلاق بدواعٍ دينية لكي يمنعها من أن تكون متطلبة بشكل مزعج، وحين تصبح كذلك، فإنه يزجرها "بلا مبالاة وبسرعة" (٤١ ؛الفصل٢). إن وصف توم الانفعالي لزيارته الأخيرة للشقة الصغيرة التي احتفظ بها من أجل موعدهما الغرامي، حيث "جلس وبكى كالطفل" (١٨٧ ؛ الفصل٩) يوضح انغماسه في الشهوات عوضا عن الحب. والسبب الوحيد وراء عدم اكتراث توم بـ ميرتل هو غياب اهتمامها الفعلي به.

أما ما يخص ميرتل فإن توم بوكانن يمثل تذكرة الخروج من مرآب جورج ويلسون. حيث تتطلع ميرتل من خلال توم إلى العضوية الدائمة في عالم تستعرض فيه "تعاليها المثير للإعجاب"، فنحن نراها تستمتع في الحفل في

منزل الزوجين " عندما كانت "ضحكاتها، وتحركاتها، وكل شيء يزداد تصنعا دقيقة بعد دقيقة" (٣٥؛الفصل ٢). ولكن الدافع الوحيد الذي تقدمة الرواية لمطاردة ميرتل لـ توم هو وضعها الاقتصادي المزري، وليس خوفها من العلاقة الحميمة، وتوضح علاقاتها الأخرى رغبتها في تجنب التقارب العاطفي. لقد اقتنعت ظاهريا بزواجها من جورج ويلسون ليس بدافع مشاعر شخصية نحوه، بل بسبب اعتقادها الخاطئ بأنه ينتمي إلى طبقة اجتماعية أرقى من طبقته الحقيقية ؛ حسبت أنه "رجل نبيل" و" لديه إلمام بأمور التهذيب"، ولكنها حين علمت بأن الطاقم الجميل الذي ارتداه ليلة زفافهما كان مستأجراً " أمضت المساء في البكاء" (٣٩؛ الفصل٢). إن اعتماد جورج عاطفيا على ميرتل بشكل كلي، كتصديقه بأن عيون الدكتور اكليبرغ T.J.Eckleburg في لوحة الإعلانات هي عيون الرب، توضح خللاً نفسيا لا ترابطا عاطفياً. ولا داعي لأن تقلق ميرتل من تقرب رجل ضائع تائه مثل جورج. كما أن سلوكها المصطنع تجاه أختها وتجاه آل ماكي The McKees، أصدقائها الوحيدين على ما يبدو، وعلاقات كهذه، توفر فرصا للاستعراض الاجتماعي بدلاً من فرص للألفة والترابط.

إن الحب الذي يربط نيك و جوردان يبين أنهما يخافان من العلاقات الحميمة أيضا. فحقيقة الأمر أن احتواء جوردان النفسي لذاتها كان أول ما جذب نيك لها نتيجة لما تبدو عليه من انعزال عاطفي عن الآخرين. وأشاد نيك بما تتمتع به جوردان من "اكتفاء ذاتي تام" (١٣؛الفصل١)، ووصفها عندما كان برفقة ديزي بعبارات تدل على جاذبية ترفعها العاطفي:

> في بعض الأحيان كانت (ديزي) والآنسة بيكر Baker تتكلمان في وقت واحد، على نحو خفي و مزاح غير مهم ولم يكن يوما ثرثرة حقة، كان هذا نقياً كنقاء ثوبيهما الأبيضين وعيونهما الجامدة في غياب كل أنواع الرغبة. (١٦-١٧؛الفصل١).

غالباً ما يستخدم كلمات مثل "وقحة وجامدة وباردة وحقيرة" لكي يصف ما يعتبره تعابير "لطيفة"(٢٣؛الفصل١) ترتسم على وجه جوردان. ولا يزال مهتما بها مادامت تبدو منتمية إلى عالم بعيد، عالم لم تعرف المشاعر طريقا إليه، عالم "الصور المطبوعة للحياة الرياضية في أشفيل Asheville ، وهوت سبرينغ Hot Spring ، وبالم بيتشPalm Beach "(٢٣؛الفصل١). لكن عندما يصبح المنزل الذي تشارك آل بوكانن فيه عاطفيا " غير ملائم" لجأ نيك إلى الانسحاب السريع. وعند عودته معها من وفاة ميرتل ويلسون ، رفض دعوة جوردان لبقائها في منزل آل بوكانن "سأكون ملعونا إذا ما قبلت بهذا، ولقد نلت كفايتي منهم اليوم وفجأة كانت جوردان معنية في هذا أيضا. لابد أنها رأت شيئا من هذا في عباراتي لأنها استدارت فجأة مبتعدة، وركضت على سلّم المدخل إلى داخل المنزل "(١٥٠؛الفصل:٧).

obeikandi.com

منذ ذلك الوقت بدأ نيك يتجنب جوردان ،و بعد ذلك بفترة قصيرة،أنهى علاقته بها مما جعله معزولا عاطفيا. لقد كتم ذكريات قطع علاقته بها على الهاتف في اليوم الذي تلا وفاة ميرتل -" لا أعلم من منا أغلق السماعة مسرعا"(١٦٣ ؛الفصل٨)- على الرغم من أنه "طردها" (١٨٦ ؛الفصل٩) كما علمنا لاحقا عندما ذكرته جوردان بالأحداث. وعندما قابلها للحديث عما حصل بينهما اعترف بأنه" تحدث وناقش" الماضي المشترك، ملمحاً بضرورة تجنب القضايا المؤلمة في الحديث.

إن علاقات نيك الغرامية السابقة تبين أن خوفه من العلاقات الحميمة لا ينحصر في علاقته مع جوردان فقط. فعلى الرغم من ادعائه أنه "لم يكن خاطبا ولو بشكل غير رسمي لصديقة قديمة" (٢٤ ؛ الفصل١)، اعترف لدى عودته إلى داره في ويسكونسن Wisconsin بأنه اتجه شرقا للهروب من الشائعات المحلية بهذا الخصوص. والطريقة الوحيدة التي برر بها الأمر، على حد وصفه، "شائعات عن الزواج" (٢٤ ؛ الفصل١) هو أن الشابة المقصودة لم تعتبر نفسها مجرد "صديقة قديمة". ونحن نعلم أنها ليست مجرد صديقة، فقد رأى نيك قبل دخوله في علاقة مع جوردان، "أن عليه أن يخرج نفسه كليا من هذا المثلث" (٦٤ ؛ الفصل٣). من الواضح أن هذه العلاقة كانت على درجة من الجدية أكثر من اهتمامه بمعرفتها، وكان يبحث عن مخرج منها. وكذلك الحال في مدينة نيويورك "حيث كان على علاقة لمدة قصيرة بفتاة تعمل في قسم المحاسبة" في مكان عمله، "ولكن أخاها بدأ يوجه إليه نظرات حادة، ولذلك أنهى الموضوع ببساطة عندما كانت الفتاة في عطلة في شهر يوليو (تموز)" (٦١ ؛ الفصل٣). وبعبارة أخرى، بمجرد أن بدأت العلاقة تأخذ شكلاً جدّياً، قام بإنهائها على الفور، بأسلوب يتجنب فيه المشاهد العاطفية إلى درجة كبيرة. لقد كان نيك في جميع علاقاته النسائية سيد الهروب والإنكار بلا منازع.

تشارك جوردان نيك الرغبة في العزلة العاطفية كما توضح "ابتسامتها الباردة الخبيثة"(٦٣ ؛الفصل٣) . ولم يكن أبدا من باب الصدفة أن مهنتها واختيارها لأصدقائها يسمحان لها بهذا. فحياتها الرياضية توفر لها صورة جاهزة براقة -" الوجه البارد المتعالي الذي تظهره للعالم" (٦٢ ؛ الفصل٣) - ليحميها من العلاقات الحميمة مع الآخرين." إنها بطلة في لعبة الغولف، والكل يعرف اسمها" (٦٢ ؛الفصل٣) ولكنها باستخدام العديد من "الحيل" (٦٣ ؛ الفصل٣) تحرص على أن يكون هذا هو كل ما يعرفونه عنها. واختيارها للأصدقاء،من أمثال آل بوكانن، ممن يفضلون الوجه الاجتماعي للعالم على الترابط العاطفي الصادق، يحميها من العلاقات الحميمة. فهم لا يرغبون بالتقرب أكثر مما ترغب. وكما لاحظ نيك،فإن جوردان " تتجنب الرجال الدهاة الأذكياء" (ص٦٣ ؛الفصل٣) الذين قد يكشفون زيفها. وباختيارها رجلاً مثل نيك،تكون جوردان في مأمن من خطر الروابط العاطفية بكل تأكيد.

openkandi.com

وعلى الرغم من أن قوة العلاقة بين ديزي وجاتسبي ناقضت زواج آل بوكانن القائم على التوافق النفسي، كما ناقضت جميع العلاقات العاطفية المتباعدة في الرواية، إلا أننا نجد العديد من النقاط المتشابهة المذهلة بين علاقتهما وعلاقات الآخرين. ومن الأمثلة على ذلك أن ديزي لا تتملك رغبة جنسية تجاه جاتسبي أكثر من رغبتها تجاه توم. فعلاقاتها الخارجة عن إطار الزوجية كعلاقتها بحبيبها السابق، ما كانت لتحدث لو كانت تعلم بأن جاتسبي لا ينتمي إلى طبقتها الاجتماعية. فمهما كان شعورها تجاه جاتسبي، الأمر يتطلب دعما من كونه ينتمي إلى الطبقة الاجتماعية ذاتها التي ينتمي لها توم. في الحقيقة فإن كشف توم لحقيقة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي لها جاتسبي في لقائهما في غرفة في فندق نيويورك جعل ديزي تنسحب على الفور:

بدأ (جاتسبي) بالحديث بلهفة إلى ديزي منكرا كل شيء، ومدافعا عن سمعته ضد اتهامات لم توجه له. ولكن ديزي كانت تنطوي على نفسها مع كل كلمة أكثر فأكثر، لذلك استسلم جاتسبي، ووحده الحلم الميت كان يدافع عندما رحل المساء.... متجهاً ... نحو هذا الصوت الضائع في الغرفة. "أرجوك توم، لم أعد أستطيع تحمل هذا" كانت عيناها المذعورتان تصرخان بأن كل ما لديها من رغبات، وكل ما امتلكته من شجاعة تلاشى تماماً (١٤٢؛ الفصل رقم ٧).

واختفت بذلك كل الأعوام التي أخلص فيها جاتسبي، كما تلاشت آمال ديزي في أن تشكل جزءاً من حياته عندما علمت بأنه لم يأت "من جهة الطريق الصحيحة". كما اختفت ديزي بعد ذلك بفترة قصيرة، حيث قامت وتوم بحزم أمتعتهما ومغادرة المدينة مباشرة بعد وفاة جاتسبي في اليوم التالي.

لم تدرك ديزي ذلك ،ولكن كان لكل من جاتسبي وميرتل الوظيفة ذاتها بالنسبة لـ آل بوكانن: فهما كبيادق نفسية في علاقة كل منهما بالآخر، وهذا ما لم تدركه ديزي. ومثلما استغل توم ميرتل للهروب من المشاكل العاطفية في زواجه، كذلك استغلت ديزي جاتسبي. لقد ظهر جاتسبي مجددا في الوقت المناسب تماما ليخفف صدمة ديزي حيال ما قد يكون تطورا جديدا في علاقات توم الخارجة عن الزوجية. و أقحمت ميرتل نفسها بإلحاح في منزل ديزي باتصالها مرارا وتكرارا. وتفاخر توم بـ ميرتل بعيدا عن نظر ديزي لم يكن تعديا على حقوق زوجته بقدر ما كان قبولاً للاتصالات الهاتفية من عشيقته بمنزله. وبما أن سلوك الشريك يشكل حماية للطرف الآخر- كعلاقة توم بـ ديزي- فهذا لا يعني أن تصرفاته غير مؤلمة. ولهذا السبب يُشار إلى المشاكل النفسية على أنها "صراعات"؛ فنحن نتطلع بشكل لاشعوري إلى تجربة معينة لكونها حاجة نفسية، وبما أن هذه الحاجة ناتجة عن جرح نفسي، فغالبا ما تكون التجربة مصدراً للألم.

تعد علاقة ديزي بـ جاتسبي مصدر تسلية مرحباً به، لأن زواجها تحوَّل إلى مصدر للإزعاج والألم. وما دامت على علاقة بـ جاتسبي فهي تقول لنفسها: إنها لا تحتاج إلى توم، بل لا تحتاج إلى التفكير به،بل إنها قد ترى في

علاقتها بـ جاتسبي عقابا مناسبا لـ توم، وبذلك يمكنها تكبد ما شعرت به من أسى لمطاردة توم للنساء في حفلة جاتسبي. فعلاقة ديزي تعمل أداة دفاعية نفسية، وبالتالي فهي تقلل من الأهمية النفسية الناتجة عن فشل زواجها. ولو لم يكن زواجها مصدر قوة في حياتها لما عملت على الدفاع عنه. إلا أن ما دفع ديزي في نهاية المطاف إلى الإحساس بالأمان الكافي لدى عودتها إلى جاتسبي هو الشعور الكامن في اللاوعي لديها بأهمية زواجها. ومادامت ديزي ترتبط بـ توم نفسياً، فهي غير قلقة من أن تتطور علاقتها مع جاتسبي كما كانت قبل زواجها.

وعلى اعتبار جاتسبي و ميرتل رمزين نفسيين لدى آل بوكانن إلى درجة أن كلاً من ديزي وتوم قتلا عشيق الآخر فعلياً، فهو يبدو كحادثاً طبيعياً، ولكن ديزي هي من قتلت ميرتل بسيارة جاتسبي. و توم هو من أرسل جورج ويلسون مسلحا ومشحونا إلى منزل جاتسبي. لقد شعر توم بأن عليه إخبار ويلسون بأن جاتسبي هو قاتل ميرتل بدافع الخوف على حياته وحياة ديزي، ولم يكن توم يأمل بأن يقتل ويلسون عشيق زوجته، لذلك اتصل بـ جاتسبي وحذره. والذي يوضح ما قامت به ديزي من إلقاء اللوم على جاتسبي لوفاة ميرتل نقطتان هامتان: خداعها له بوصفه حصناً عاطفياً بينها وبين العالم الخارجي، وتخليها عنه حبيباً فور علمها بحقيقة طبقته الاجتماعية.

إن خوف جاتسبي من الحميمية هو أكثر حالة عصية على الفهم بالنسبة لكثير من القراء. كيف لنا أن نقول بأنه يخشى الحميمية وهو متعلق بـ ديزي " كتابع للكأس المقدس" (١٥٦ ؛ الفصل ٨) و يحتفظ بكل قصاصات الأخبار التي نشرت عنها في كتيِّب، وهو مخلص لها على الرغم من سنوات زواجها الطويلة، وهو الذي جمع كل ما كسبه من نقود لاستعادتها. يمكننا حل القضية عن طريق التساؤل عما يجعل جاتسبي مخلصاً حين يخلص لـ ديزي.

بالرغم من اعتقاد جاتسبي بأن الظَّفر بـ ديزي هو غايته العظمى- وهذا تفسير يوافق عليه الكثير من القراء، وكذلك نيك، و جوردان و توم وديزي - إلا أن ديزي كانت حقيقةً مجرد وسيلة للوصول الى الغاية، وليست الغاية بحد ذاتها. فلقد وضع جاتسبي الثروة والمكانة الاجتماعية نصب عينيه قبل أن يتعرف على ديزي بفترة طويلة. لذلك فإن أيام الصبا في حياة جيمي جاتز Jimmy Gatz "اسم جيه جاتسبي الحقيقي" - التي كان يقسم يومه حينها بين اكتساب عادات تطوير الذات لـ بن فرانكلين والتمرينات البدنية، ودراسة الكهرباء، والعمل، والرياضة والتدريبات على فصاحة اللسان، والثقة بالنفس، ودراسة الاختراعات اللازمة__ كل هذا يوضح أنه كان يخطط لأن يعيش تجربة التحول من " حياة القبور إلى حياة القصور" باعتباره أحد الأثرياء العصاميين من أمثال جون روكفيلر John D. Rockefeller وآندرو كارنيجي Andrew Carnegie .

إن الحياة البائسة التي عاشها جاتسبي مع والديه المعدمين ماديا حثّته على النهوض بوضعه اجتماعياً، فهما "مزارعان فاشلان ضيقا الأفق" (١٠٤ ؛ الفصل ٦). وعلى ما يبدو فإن سبب بؤسه الرئيس في أيام الصبا فقر والديه كما لمح السيد جاتز Gatz في حديثه مع نيك قائلاً: " لقد قال لي ذات مرة إنني أنقض على الطعام كخنزير، وضربته

على هذا الكلام" (١٨٢ ؛ الفصل ٩). وكانت كل أنواع الصدمات النفسية التي عانى منها جاتسبي في شبابه كفيلة بأن تجعله رافضا تماماً لعلاقته العاطفية بوالديه ؛ " فخياله لم يسمح له بتقبلهما والدين له على الإطلاق" (١٠٤ ؛ الفصل ٦). ومن منظور قائم على التحليل النفسي، فإن الماضي الذي اختلقه جاتسبي ليس مجرد حيلة ليدّعي بأنه من طبقة مرموقة، بل وسيلة دفاعية لقمع ذاكرة ماضيه الحقيقي وإنكاره. وقوله بأن عائلته الوهمية "توفي جميع أفرادها مخلفين له ثروة طائلة" (٧٠ ؛ الفصل ٤) هو كناية عن رغبته بقتل والديه نفسيا، فآثار جروحهما لا تزال تسكن نفسه، وعلى النقيض يرث من والديه الغذاء النفسي – أي "المال"– الذي لم يقدموه له البتة.

وتكشف الإنجازات المادية التي خطط لها جاتسبي دورها باعتبارها حاجزاً نفسياً ذا أهمية هام. ولكن بمجرد رؤيته لـديزي " التي كانت أول فتاة لطيفة عرفها، وإن كان قد سبق له أن قابل أشخاصاً مثلها، لكن بوجود موانع حالت بينه وبينهم" (١٥٥ ؛ الفصل ٨)، كان باستطاعة جاتسبي من خلالها أن يتخيل كيف تكون الحياة وهي جزء من عالمها. لقد أصبح يراها "براقة كالفضة، آمنة ومترفعة عن كل صراعات الفقراء" (١٥٧ ؛ الفصل٨)، الصراعات التي خاضها عندما كان شاباً، دون أن يكون راغباً في ذلك، ولكنها ارتبطت بهذه المرحلة المؤلمة من حياته. فهو لا يرى ديزي امرأة من لحم ودم، بل رمزاً للعزلة العاطفية التي يحلم بها لاشعورياً : عزلة نفسية عنه، عن جيمس جاتز James Gatz، عن الماضي الذي ينحدر منه. وأفضل طريقة لتحقيق العزلة العاطفية، هو تجنب العلاقات الحميمة مع الآخرين كما رأينا في علاقة توم وديزي. الصورة المثالية المبالغ فيها التي يرى من خلالها جاتسبي ديزي امرأة كاملة– لا يمكن لها أن ترتكب الأخطاء، ولا يمكن لها أن تحب أحداً سواه، والزمن لن يغيرها أبدا– علامة صريحة بأنه يسعى إلى تجنب العلاقة الحميمة معها لأنه من المستحيل أن ترتبط بما هو مثالي. وفي الحقيقة لا يمكننا التعرف على شخص مثالي، لأننا نستبدل كل ما هو مثالي بواقع البشر الحقيقي، لأنه كل ما نراه. وفي السنوات التي كانت علاقته بها تنحصر فيما يكتب عنها في صفحات الصحف والمجلات إلا أن ولع جاتسبي بديزي كان يحميه من تكوين علاقات حميمة مع النساء.

إن عجز فيتزجيرالد عن تخيل ما يجري عاطفياً بين جاتسبي وديزي في علاقتهما في لونغ آيلاند هو أمر منطقي. كما ذكر المؤلف في رسالة موجهة إلى إدموند ويلسون Edmund Wilson " إنه لا يمتلك أية مشاعر أو تصور ... حول الروابط العاطفية بين جاتسبي و ديزي منذ فترة لمِّ الشمل إلى حين حدوث الكارثة" (رسائل ٣٤١–٤٢). وبالنسبة لنظرية التحليل النفسي، فالأمر واضح للغاية ؛ ففيتزجيرالد غير قادر على تزويدنا بوصف للعلاقة العاطفية بينهما لأنها غير موجودة أصلاً. ولا أعني أنهما بلا إحساس ولكن مهما كان شعور كل منهما نحو الآخر، فهو ليس إلا وسيلة لتفادي تأثير أمر غيره، وهذا شيء مقلق للغاية، لكن كلاً منهما يود إبقاءه دفيناً كشباب جاتسبي التعس و زواج ديزي الفاشل، خوفهما المشترك من العلاقات الحميمية.

توضح العين المحللة للبعد النفسي قصة حب مغايرة للقصة المرتبطة عادة برواية جاتسبي العظيم. كما تشير الرواية إلى الحب والعلاقات بوصفها المحور الأساسي الذي تدور حوله جميع الصراعات النفسية العالقة. إن تكرار ارتكاب التصرفات الهادمة، يوحي لنا بأن صراعاً نفسي المنشأ هو ما يحرك الخيوط في اللاوعي. تفسر جميع الشخصيات التي ناقشناها مسبقا هذا المبدأ، بيد أن تصرفاتهم فيها في الوقت نفسه الكثير من القسوة والتمويه - و الكثير من الكبت- في ولع جاتسبي بـ ديزي. وإن قمع جاتسبي لدوافعه النفسية، يفوق ما قامت به كل الشخصيات مجتمعة. لعبارته الشهيرة معنى قوي هنا "أليس باستطاعتك تكرار الماضي؟...كلا بالطبع تستطيع!" (١١٦ ؛ الفصل٦) فهي ترمز إلى الأسس الخفية التي يقوم عليها مضمون التحليل النفسي للرواية: إن ما نعانيه من كبت لمعاناتنا النفسية يجلب علينا تلك المعاناة مرات عديدة. ولعل مطاردة جاتسبي الوحيدة لـ ديزي تمثل وحدته في شبابه حين كان يشعر بالغربة في المنزل الفاخر الذي ابتاعه خصيصاً لاستضافة ديزي - الغرفة الوحيدة التي ارتبط بها شخصيا هي غرفة نومه- مثل ما كان يشعر في منزل والديه. بالتأكيد لم يكن الجرح الذي تركه والداه أشد عمقا من الجرح الذي خلفه هجر ديزي له في كلتا المرتين، عندما تزوجت توم، وعندما فقدها مجددا أمام منافسه ليلة وفاة ميرتل ويلسون. لذا نجد أن رواية (جاتسبي العظيم) تسعى بشكل متعمد أو غير متعمد، إلى تصوير دور العلاقات الغرامية في دفن المعاناة النفسية، وبذلك تحملنا إلى ما صيغ في السطر الأخير من الرواية " نحو الماضي بلا توقف" (١٨٩ ؛الفصل٩).

أسئلة لمزيد من تطبيقات نهج التحليل النفسي على أعمال أدبية أخرى

وضعت الأسئلة هذه لتكون نماذج لمساعدتك في استخدام المنهج النقدي القائم على التحليل النفسي في تفسير الأعمال الأدبية المشار إليها أو أي نصوص تختارها. يشير السؤال الخامس إلى مذهب لا كان في الأدب.

١- كيف يساعدنا فهم عودة كل ما هو مكبوت في النفس على استيعاب إعادة بعث المحبوب (كتجسيد للماضي الأليم للعبيد السابقين) نحو سيث Sethe و بول Paul والمجتمع الأسود في رواية "المحبوبة" Beloved لـ توني موريسون Toni Morrison (١٩٨٧)؟

٢- كيف يمكن أن يساعدنا فهمنا للآليات التي يمكن من خلالها إسقاط عمل الموت تصويراً على البيئة على تفسير شخصية مارلو Marlow في رواية جوزيف كونراد Joseph Conrad "قلب الظلام " Heart of Darkness(١٩٠٢)؟

٣ - كيف لنا أن نرى هذا الجحود والتغير في المشاعر(تحول المشاعر السلبية من الزوج إلى الطفل) وسيلة مساعدة في تحليل علاقة الراوية بابنتها المضطربة في رواية تيلي اولسن Tillie Olsen " أقف هنا لأكوي الملابس " I Stand Here Ironing (١٩٥٦)؟

obeikandl.com

٤ - كيف يسهم القمع والغرور ورمزية الأحلام (خصوصاً الماء كرمز للعواطف أو الرغبات الجنسية) في تفسير رواية أيميلي ديكنسون Emily Dickinson " بدأت مبكرة. وأخذت كلبي " I Started Early-- Took My Dog(١٨٦٢)؟

٥- كيف لنا أن ندافع عن تجربة فيكتور Victor ، بطل رواية ماري شيلي Mary Shelley "فرانكنشتاين" Frankenstein (١٨١٨) النابعة من حنينه إلى نظام الخيال، ومن علاقاته المتأزمة تجاه نظام الرموز؟ وكيف لنا أن نذهب أبعد من ذلك في مناقشة الحقيقة في أنّ كلاً من إليزابيث Elizabeth وكليرفال Clerval وحتى دافع فيكتور تجاه خلق الوحش، هي جميعها تحويل لرغبته نحو"العنصر الصغير أ"؟

ملاحظات

١- أحدثت النظريات النفسية ل كارل يونغ (١٨٧٥-١٩٦١) Carl Jung مدرسة في النقد الأدبي النفسي مستقلة عن نقد التحليل النفسي لكل من فرويد، أي الكلاسيكي، و لاكان اللذين جرت مناقشتهما في هذا الفصل. وفي الواقع، قد نحتاج إلى فصل كامل لنقوم بتغطية كافية لنظريات يونغ النقدية (التي تسمى أحياناً بالنقد التوراتي أو نقد الأساطير). ولم يجرِ التطرق لتلك المدرسة النقدية في هذا الكتاب الدراسي لأن ممارستها لم تعد واسعة الانتشار على نحو كاف في هذه الفترة ليصار إلى إدراجها. على أية حال، فإن الطلاب الراغبين بدراسة مدرسة يونغ النقدية سوف يكونون بحاجة لأن يبدؤوا بفهم دقيق ومعقول للتحليل النفسي الكلاسيكي الذي يزود هذا الفصل مقدمة عنه. كما أن كتاب "مجموعة الأعمال" للمؤلف يونغ متضمّنة هنا تحت عنوان "للمزيد من المطالعة".

٢- انظر، على سبيل المثال، بيولي، و بورنام، و تشيس، و جالو، و هارت. ولنظرة أكثر سوداوية عن جاتسبي كونه يعاني من حالة نرجسية مرضية، انظر ميتشيل.

For further reading:

Davis, Walter A. “The Drama of the Psychoanalytic Subject.” Inwardness and Existence: Subjectivity in/and Hegel, Heidegger, Marx, and Freud. Madison: University of Wisconsin Press, 1989. (See especially “The Familial Genesis of the Psyche,” 242–250; “Identity and Sexuality,” 296–307; and “Love Stories,” 307–313.)

Dor, Joel. Introduction to the Reading of Lacan: The Unconscious Structured Like a Language. New York: Other Press, 1998.

Freud, Sigmund. The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis. Trans. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1966.

———. The Freud Reader. Ed. Peter Gay. New York: W. W. Norton, 1989.

———. The Interpretation of Dreams. 1900. Rpt. in The Basic Writings of Sigmund Freud. Trans. Dr. A. A. Brill, ed. New York: Modern Library, 1938. 180–549.

Jung, Carl. The Archetypes and the Collective Unconscious. Vol. 9, Part I of Collected Works. 2nd ed. Trans. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1968.

openkanz.com

Segal, Hanna. Introduction to the Work of Melanie Klein. 2nd ed. New York: Basic Books, 1974.
Winnicott, D. W. Playing and Reality. Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1977.
Wright, Elizabeth. Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice. New York: Methuen, 1984.

For advanced readers:

Campbell, Jan. Arguing with the Phallus: Feminist, Queer, and Postcolonial Theory—A Psychoanalytic Contribution. New York: Zed Books, 2000.
Davis, Walter A. Get the Guests: Psychoanalysis, Modern American Drama, and the Audience. Madison: University of Wisconsin Press, 1994.
Ellman, Maud, ed. Psychoanalytic Literary Criticism. New York: Longman, 1994.
Klein, George S. Psychoanalytic Theory: An Exploration of Essentials. New York: International Universities Press, 1976.
Klein, Melanie. "Envy and Gratitude" and Other Works, 1946–1963. New York: Delacorte, 1975.
———. "Love, Guilt, and Reparation" and Other Works, 1921–1945. New York: Delacorte, 1975.
Lacan, Jacques. Écrits: A Selection. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1977. (See especially "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I," 1–7;"The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud," 146–175; and "The Signification of the Phallus," 281–291.)
Ragland-Sullivan, Ellie. Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
Sokol, B. J., ed. The Undiscovered Country: New Essays on Psychoanalysis and Shakespeare. London: Free Association Books, 1993.
Winnicott, D. W. The Maturational Processes and the Facilitating Environment. New York: International Universities Press, 1965.
Žižek, Slavoj. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991.

Notes

1. The psychological theories of Carl Jung (1875–1961) have generated a school of psychological literary criticism distinct from both the Freudian, or classical, and Lacanian psychoanalytic criticism discussed in this chapter. Indeed, adequate coverage of Jungian criticism (sometimes called archetypal criticism or myth criticism) would require a chapter of its own. Jungian criticism is not covered in this textbook because its practice is not widespread enough at this time to warrant its inclusion. In any event, students who wish to study Jungian criticism will need to begin with a reasonably thorough understanding of classical psychoanalysis, to which this chapter offers an introduction. Jung's Collected Works is listed in "For Further Reading."
2. See, for example, Bewley, Burnam, Chase, Gallo, and Hart. For a darker view of Gatsby as pathological narcissist, see Mitchell.

Works cited

Bewley, Marius. "Scott Fitzgerald's Criticism of America." Sewanee Review 62 (1954): 223–46. Rpt. in Modern Critical Interpretations of F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986. 11–27.
Burnam, Tom. "The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of The Great Gatsby." College English 13 (1952). Rpt. in F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays. Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 104–11.

Obeikandi.com

Chase, Richard. “The Great Gatsby”: The American Novel and Its Traditions. New York: Doubleday, 1957. Rpt. in The Great Gatsby: A Study. Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner’s, 1962. 297–302.

Chopin, Kate. The Awakening. Chicago: H. S. Stone, 1899.

Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby. 1925. New York: Macmillan, 1992.

Gallo, Rose Adrienne. F. Scott Fitzgerald. New York: Ungar, 1978.

Gilman, Charlotte Perkins. “The Yellow Wallpaper.” New England Magazine 5 (January 1892).

Hart, Jeffrey. “ ‘Out of it ere night’: The WASP Gentleman as Cultural Ideal.” New Criterion 7.5 (1989): 27–34.

Lacan, Jacques. The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960. Trans. Dennis Porter. London: Routledge, 1992.

———. The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. 1964. Trans. Alan Sheridan. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977.

Miller, Arthur. Death of a Salesman. New York: Viking, 1949.

Mitchell, Giles. “Gatsby Is a Pathological Narcissist.” Excerpted from “The Great Narcissist: A Study of Fitzgerald’s Gatsby.” American Journal of Psychoanalysis 51.4 (1991): 587–96. Rpt. in Readings on The Great Gatsby. Ed. Katie de Koster. San Diego: Greenhaven Press, 1998. 61–67.

Morrison, Toni. The Bluest Eye. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1970.

Shelley, Mary. Frankenstein. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones, 1818.

Tyson, Lois. Learning for a Diverse World: Using Critical Theory to Read and Write about Literature. New York: Routledge, 2001.

obeikandl.com


obeikandl.com

الفصل الثالث

النظرية النقدية الماركسية

Marxist criticism

يتساءل طلاب النظرية النقدية المبتدئون عادة عن المغزى من دراسة النظرية الماركسية الآن، و قد ثبت فشل المعسكر الشيوعي في أوروبا، وهو ما يثبت عدم قابلية هذه النظرية للحياة. بالإضافة إلى تجاهل وجود الصين نلحظ أن مثل هذا التساؤل يُغفل حقيقتين هامتين: الأولى: لم يقم أي مجتمع ماركسي بحت على وجه البسيطة، باستثناء بعض الجماعات الصغيرة و قصيرة الأجل نسبياً. حيث إن المجتمعات الصغيرة العدد و القصيرة الأجل التي ادّعت اعتناق النظرية الماركسية والتقيد بمبادئها التي وضعها كارل ماركس Karl Marx (١٨١٨ – ١٨٨٣) لم تكن في حقيقة الأمر سوى عصابات تتحكم مجموعة صغيرة من قادتها بالمال، و السلاح، و تقوم بإخضاع الشعوب من دونها عن طريق الترهيب الجسدي. والثانية: لو افترضنا جدلاً أن هذه الدول الشيوعية طبقت النظرية الماركسية بحذافيرها وفشلت، فهذا لا يلغي حقيقة أن النظرية الماركسية ما زالت قادرة على منحنا فهما عميقا للتاريخ و الأحداث الجارية على حد سواء، لذلك نستطيع استخدام النظرية الماركسية نفسها لنفسر سبب فشل الأنظمة الماركسية. لا مفر في بادئ الأمر من فهم النظرية الماركسية قبل أن نبدأ في استخدامها لتفسير أي حدث سواء أكان سياسياً أم لم يكن.

الفرضيات الأساسية للنظرية الماركسية

ما النظرية الماركسية على وجه الدقة؟ فلنبدأ الإجابة على هذا السؤال بالإجابة على سؤال آخر: ما التعليق الذي قد يدلي به الناقد الماركسي حول الفصل السابق في هذا الكتاب (نظرية التحليل النفسي)؟ لا بد أنه سيقول إن تركيزنا على نفسية الفرد و جذورها في النسيج العائلي أعمانا، أو شغلنا على الأقل، عن إدراك القوى الحقيقية التي تشكل تجربة الإنسان: ألا وهي النظم الاقتصادية التي تشكل المجتمعات البشرية. لا شك أن النقاد الماركسيين سيكون لهم التحفظ نفسه على كل النظريات النقدية التي ستذكر في هذا الكتاب، إذ يعتبرون أية نظرية لا تقدم الحقائق الاقتصادية على التجربة البشرية تسيء فهم الثقافة البشرية، فالحصول على القوة الاقتصادية والحفاظ عليها، هو الدافع الكامن وراء كل النشاطات الاجتماعية و السياسية مثل: التعليم، و الفلسفة، و الدين، و الحكم، و الفنون، و التكنولوجيا، و الإعلام، ...إلخ. و بالتالي يبدو جليّاً أن الاقتصاد هو "القاعدة" التي تقوم

obeikandi.com

عليها البنية الفوقية الاجتماعية، و السياسية، و الأيديولوجية. ولأن القوة الاقتصادية تتضمن بداخلها القوة الاجتماعية و السياسية، يفضل العديد من نقاد النظرية الماركسية، عند الحديث عن بنية الطبقات الآن، أن يستخدموا مصطلح "الطبقة الاقتصادية- الاجتماعية" بدلا من الطبقة الاقتصادية.

تسمى الظروف الاقتصادية في اصطلاحات النظرية الماركسية بالظروف "المادية" و يسمى الوضع السياسي، و الاجتماعي، و الإيديولوجي المنبثق عن هذه الظروف بالموقف "التاريخي". لذلك يصر الناقد الماركسي على أنه لا يمكن فهم الأحداث البشرية سياسية كانت أم شخصية، أو النتاج البشري بدءاً من الغواصات النووية إلى البرامج التلفزيونية بدون فهمنا أولا للظروف التاريخية و المادية المحددة التي ظهرت هذه النواتج في خضمها. إذا ما أردنا صياغة هذه الفكرة بصورة أوضح، نقول إن الناقد الماركسي يؤمن أن جميع المنتجات و الأحداث الإنسانية كانت نتاج مسببات مادية و تاريخية محددة؛ لأنه لا يمكن الوصول لصورة دقيقة عن الشؤون الإنسانية من خلال بحثنا في أمور تجريدية، بل من خلال فهمنا للظروف المادية المحسوسة في العالم. لهذا السبب يركز التحليل الماركسي للأحداث، و المنتجات الإنسانية على العلاقات فيما بين الطبقات الاقتصادية- الاجتماعية داخل المجتمع الواحد، و فيما بينها و بين طبقات المجتمعات الأخرى. كما يركز التحليل الماركسي على فهم الأنشطة الإنسانية عن طريق فهم توزيع القوة الاقتصادية و فعاليتها. لذلك فإن النظرية الماركسية تصر على أنه لا يمكن تقييم مدى أهمية الأفكار النظرية، إلا من خلال رؤية مدى إمكانية تطبيق هذه الأفكار عمليا في هذا العالم.

تخلق الفروق الاقتصادية–الاجتماعية، من منظور ماركسي، فجوة أكبر ما بين طبقات المجتمع أكثر من تلك الفروق المتعلقة بالدين، أو السلالة، أو العرق، أو الجنس. إنّ المعركة الحقيقية حسب الماركسية تدور بين هؤلاء "المالكين" و أولئك "المحرومين" – بين "البرجوازيين" الذين يسيطرون على الموارد الطبيعية و الاقتصادية والبشرية، و العمال "الكادحين" الذين يشكلون معظم المجتمع و يعملون بأيديهم لملء خزائن الأغنياء لا جيوبهم— ولسوء الحظ فإن هؤلاء العمال هم آخر من يدرك هذه الحقيقة. لذلك نراهم غارقين في الفروق الدينية، و العرقية، و الجنسية، و بالتالي ينتهي بهم الأمر كعصي مفردة لا تقوى على تحقيق أي تغيير اجتماعي. يؤمن قليل من مطبقي هذه النظرية اليوم بما آمن به ماركس حول تطوير العمال يوماً ما و بشكل عفوي لوعي مشترك يؤدي حتما إلى ثورة عنيفة تطيح بمضطهديهم، و تخلق مجتمعا غير طبقيٍ. إذا ما وضع العمال الفروق بينهم جانبا و تحركوا مجموعة واحدة، فلا شك أنهم سيغيرون بنية السلطة في مجتمعاتهم تغييراً جذرياً.

النظام الطبقي في أمريكا

إنّه لمن الصعوبة بمكان أن نصنف الشعب في الولايات المتحدة الأمريكية إلى برجوازيين، و عمال كادحين. فعلى سبيل المثال، كيف عسانا أن نصنف رجلا لديه مجموعة من العاملين في شركته العائلية الصغيرة علما أنه يجني

سنويا أموالا أقل من موظف مبيعات يعمل لدى شركة ضخمة؟ يبدو جليّا أنّ هذا التصنيف لا يصلح في أمريكا حيث يجني العامل أحيانا أكثر مما يجني صاحب شركة. وما يُعقّد الأمر أكثر في الحالة الأمريكية، أن كلمة "برجوازي" أصبحت كلمة عامة تشير إلى الطبقة الوسطى عموما سواء كان أفرادها من أصحاب الشركات، أو من أولئك الذين لا يملكون إلا رواتبهم، لذلك يبدو أن أفضل طريقة لتصنيف الشعب الأمريكي يجب أن ترتكز على نمط الحياة الاقتصادي- الاجتماعي دون الرجوع إلى كيفية الحصول على دخل معين. ولنلق نظرة مبسطة على التقسيمات الاقتصادية – الاجتماعية في أمريكا بغية مزيد من الوضوح.

سواء اختلفنا أم اتفقنا حول ما إذا كان فرد أو مجموعة أفراد معينين يندرجون تحت الطبقة البرجوازية، أو العاملة الكادحة يبدو واضحا للجميع أنّ هناك اختلافات جلية في أنماط الحياة الاقتصادية- الاجتماعية بين المجموعات الآتية في أمريكا: المشردين: الذين لا يملكون شيئا، و الفقراء: ذوي التعليم المنخفض، و الفرص الوظيفية المحدودة الذين يكافحون لإعالة أسرهم و يعيشون مهددين بأن يصبحوا مشردين يوما ما، و الأفراد المستقرين ماليا: الذين يملكون منازل و سيارات جميلة و عادة يستطيعون تعليم أولادهم في الجامعات، و ذوي الوضع الممتاز: الذين يملكون أكثر من منزل و أكثر من سيارة فارهة، و الأثرياء المتخمين مثل: أصحاب الشركات الضخمة. يمكننا الآن تسمية هذه المجموعات الخمس في أمريكا على التوالي: الطبقة المسحوقة، و الطبقة الدنيا، والطبقة الوسطى، و الطبقة العليا، و "الطبقة الأرستقراطية."

ومن الواضح أن المضطهدين اقتصادياً هم هؤلاء الذين ينتمون إلى الطبقتين المسحوقة والدنيا، حيث يعانون من شرور العوز الاقتصادي ويتأثرون أكثر من غيرهم بالركود الاقتصادي، ولا يملكون الوسائل لتحسين أوضاعهم أيضا. ونرى على النقيض تماما أنّ أعضاء الطبقتين العليا و "الأرستقراطية" يتمتعون بمزايا اقتصادية: فهم يتمتعون برفاهيات الحياة وهم الأقل تأثراً بالركود الاقتصادي والأكثر أماناً مادياً. لكن ماذا عن أعضاء الطبقة الوسطى؟ هل هم مضطهدون اقتصادياً أم مرفهون اقتصادياً؟ بالطبع، نستطيع القول إنهم يملكون شيئا من هذين النقيضين المشار إليهما آنفا، فنمط الحياة الاقتصادي- الاجتماعي لأفراد هذه الطبقة أفضل مما هو عليه لدى الطبقتين الأدنيين، لكن ربما لن تكون لهم القدرة على امتلاك سكن أبداً، لكنهم مع ذلك يتمتعون بأمان مالي أكثر مما يتمتع به أفراد الطبقات الدنيا، و مع ذلك فهم غالباً ما يتأثرون بالركود الاقتصادي وعادة ما يكون لديهم السبب الكافي لكي يخشوا على مستقبلهم المالي؛ فهم يستفيدون من أشكال مؤسسية من الضمان الاقتصادي، كالتأمين الطبي الجيد وخطط المعاشات التقاعدية، ولكنهم يتحملون عبئاً ضريبياً هائلاً نسبة إلى دخلهم (الأمر الذي يعتبره الكثيرون غير منصف).

لكن لماذا لا تنتفض الطبقات المضطهدة؟ ما الذي يبقي على الطبقات الدنيا "في منزلتها" تحت رحمة الأغنياء؟فيما يتعلق بفقراء ومشردي أمريكا، على الأقل، يمكن القول إن صراعهم من أجل البقاء على قيد الحياة هو السياسة المتبعة لإبقائهم مسحوقين. فمن ذا الذي لديه الوقت ليتحرك، أو يتنور سياسيا على الأقل بينما يكافح للبقاء حيا لإطعام أطفاله! و تعتبر الشرطة وجهات حكومية قوية أخرى من أدوات الاضطهاد التي تعمل بأوامر حكومية على إساءة معاملة الطبقات الدنيا والفقيرة التي تعد تهديداً لبنية السلطة، كما حدث مع اعتقال العمال الذين أضربوا عن العمل في بدايات اتحادات العمال الأمريكية، و تعرضوا للتعذيب، أو القتل، أو كما حدث مع المتشردين الذين طردوا من بيوتهم الكرتونية في متنزه نيويورك المركزي لأن أكواخهم تشوه المنظر العام، أو بالأحرى "المنظر" الذي يشاهده الأغنياء الذين ينظرون من نوافذ شققهم الفخمة قرب المتنزه. هذا و تضطهد الأيديولوجيا الفقراء على نطاق أوسع.

دور الأيديولوجيا

يعرّف الماركسيون "الأيديولوجيا" على أنها نظام معتقدات و أن كل نظم المعتقدات نتاج قولبة ثقافية، فالرأسمالية، والشيوعية، والماركسية، والوطنية، والدين، والأنظمة الأخلاقية، والفلسفة الإنسانية، وحماية البيئة، و علم التنجيم، و رياضة الكاراتيه تعتبر كلها أيديولوجيات. و بالطبع إن كل النظريات النقدية التي ستطرح في هذا الكتاب هي أيديولوجيات أيضا. حتى افتراضنا بأن الطبيعة تتصرف حسب قوانين علمية يعتبر أيديولوجيّاً عند الماركسيين. و هنا تجدر بنا ملاحظة أن الأيديولوجيات ليست سواء، فبعضها محبب و الآخر ليس كذلك، كما هو الحال مثلا في أي أيديولوجيا تروج لأجندات سياسية اضطهادية. ويكمن خطر هذه الأيديولوجيات ومثيلاتها في أنها تسوق نفسها بين المواطنين على أنها الطرق الطبيعية لرؤية العالم، وأنها ليست بأيديولوجيات أصلا. من الأمثلة الصريحة على مثل هذه الأيديولوجيات تلك المتعلقة بالتحيز ضد المرأة حيث تدعي "أنه من الطبيعي أن يتسلم الرجال المناصب القيادية؛ لأن تركيبهم البيولوجي يجعلهم متفوقين على المرأة جسديا، وعقليا، وعاطفيا". يشير مثال آخر إلى الأيديولوجيا الرأسمالية و كيف تحاول هذه أن تجعل من فكرة الحق في اقتناء كل أمريكي لبيته الخاص شيئا طبيعيا طالما أن الفكرة تروق للجميع، علماً أن الأمريكيين الأصليين، على النقيض من ذلك، يرون أنّ فعل ذلك يعتبر محاولة لامتلاك الهواء الذي نتنفسه.

و تستطيع الأيديولوجيات عن طريق طرح نفسها باعتبارها طرقاً طبيعية للتعامل مع العالم أن تحجب عنا القدرة على فهم الظروف المادية/التاريخية التي نعيش فيها، لأنها ترفض الاعتراف بأن لهذه الظروف أي تأثير على الطريقة التي نرى بها العالم. فالماركسية، باعتبارها أيديولوجيا غير قسرية، تقر أنها أيديولوجيا، وتعمل حثيثا لجعلنا

ندرك كل الوسائل التي نعتبر فيها نتاج الظروف المادية/ التاريخية، وتساعدنا أيضا على إدراك كل الأيديولوجيات القمعية التي تعصب أعيننا عن الحقائق لتجعلنا دائما خدما طائعين للنظام السلطوي الحاكم. وعلى الرغم من أنّ الماركسيين يختلفون في مدى تقديرهم لدرجة برمجة الشعوب عن طريق الأيديولوجيات، إلا أنهم يتفقون جميعا على أن أكثر الأيديولوجيات نجاحا هي تلك التي لا ينظر إليها بوصفها أيديولوجيا، بل بوصفها طرقاً طبيعية لرؤية العالم. و بالعودة إلى الحالة الأمريكية، يبدو من المنطقي أن تتحالف الطبقة الوسطى مع الطبقات الدنيا لتحسين أوضاعها، لكن ما يحدث سياسيا هو النقيض تماما حيث نرى الطبقة الوسطى منحازة إلى جانب الأغنياء و متحيزة ضد الفقراء.

وعلى سبيل مثال بسيط، يمكن القول أن الطبقة الوسطى تكره الفقراء لأن الحكومة تجني منهم الضرائب والأموال لمساعدة الطبقة الفقيرة. وعلى أية حال، غفلت الطبقة الوسطى عن حقيقتين مهمتين: الأولى: أن الأغنياء يحتلون مناصب في هرم السلطة تمكنهم من تحديد من يدفع الضرائب، وكيف يصرف المال المجني(بمعنى آخر، الأغنياء هم من يجعلون الطبقة الوسطى تدعم الفقراء). الحقيقة الثانية هي أن الفقراء لا يحصلون إلا على فتات ما خُصّص لهم، إذ يضيع الكثير منه، عن طريق الرشاوى ومسك الدفاتر "الخلاق"، إلى جيوب الأغنياء الذين يسيطرون على خدماتنا الاجتماعية وعلى موظفي الطبقة الوسطى التى تقدم تلك الخدمات. ما هي تلك الأيديولوجيا التي تعمي الطبقة الوسطى في أمريكا المعاصرة عن رؤية اللامساواة الاقتصادية- الاجتماعية؟ الإجابة عن هذا السؤال جلية: إنه إيمانهم "بالحلم الأمريكي" الذي غرس في عقولهم فكرة أن النجاح المالي يتحقق ببساطة إذا ما أصبح الشخص مبادرا وعمِل بجد، وبهذا جرى إقناع الطبقة الوسطى بأن الفقراء أصبحوا فقراء لأنهم كسالى، ولا يحسنون التصرف.

نؤمن جميعاً في هذا البلد(أمريكا) أنّه من الطبيعي أن يرغب المرء في "المضي قدماً"، لامتلاك منزل أفضل، وارتداء ملابس أفضل. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الكلمة الرئيسة "أفضل" لا تعني فقط "أفضل مما كنت عليه من قبل"، بل "أفضل مما يملك الآخرون" أيضا. أي أن فكرة "المضي قدماً" تتضمن فكرة "المنافسة" باعتبارها شكلاً طبيعياً أو ضرورياً للوجود. ألم نتعلم من العلوم الطبيعية أن "البقاء للأقوى"؟ ألا يصب هذا المعتقد و السلوك البشري الذي يتبعه في صميم المذهب الفردي الصارم الذي تأسست أمريكا عليه، و الذي بدونه لم تكن لتصبح الأمة العظيمة كما هي اليوم؟ لذلك ألا نلحظ هنا أن كل ما ذكر (المضي للأمام، و المنافسة، و المذهب الفردي الصارم) تعتبر أجزاء رئيسة في تكوين الحلم الأمريكي الذي يروج لفكرة أننا نولد جميعا سواسية و أحراراً لنتقدم في حياتنا قدر ما نستطيع؟

على الرغم من أن هذا المسعى البشري قد يبدو لمعظم الناس، وخاصة في أمريكا، أمراً طبيعيا ومناسبا والأمثلة على شخوص عصاميين صنعوا أنفسهم بأنفسهم كثيرة مثل بنيامين فرانكلين و أبراهام لينكولن. يشير

openkang.com

المنهج الماركسي إلى أن فكرة الحلم الأمريكي هذه ليست إلا مجرد أيديولوجيا، لا شيئا طبيعيا أو فطريا. إن مَثَل أيديولوجيا الحلم الأمريكي ، مثل كل الأيديولوجيات الأخرى التي نرى بداخلها وسائل الإنتاج (طبيعية ، و مالية ، و بشرية) مملوكة من جهة الأفراد الذين يشكلون الطبقات العليا في المجتمع لذلك نرى أن هذه الأيديولوجيا أيضا تعمينا عن اللامساواة الفادحة و فشلها في الماضي و الحاضر أيضا: فماذا عن الإبادة الجماعية للأمريكيين الأصليين، و استعباد الأفارقة، و شبه استعباد الخدم، و انتهاك حقوق المهاجرين، و اتساع الفجوة بين الأغنياء و الفقراء، و تزايد أعداد المشردين و الجوعى، و العوائق الاقتصادية- الاجتماعية أمام المرأة و الملونين، وما إلى ذلك؟ يبدو جليا الآن أن نجاح الحلم الأمريكي، أي حصول قلة من الناس على اسلوب حياة الرفاهية، يرتكز عند بعضهم على خلق معاناة للأغلبية، كما يبدو جليا أيضا أنه بقوة الأيديولوجيا، وقوة إيماننا بكونه شيئا طبيعيا و عادلا هو ما يجعلنا نغض الطرف عن الحقائق المؤلمة المتوارية خلف تلك القوة.

قد يتساءل البعض هنا: "أليس الحلم الأمريكي هدفاً مثالياً؟ ألا يفترض بنا أن نتوق إليه وإن فشل في التطبيق؟ هل يجب علينا مثلاً أن نتخلى عن المثل الأعلى بأن الحياة الإنسانية أمر مقدس فقط لأننا لم نستطع أن نرقى لمستواها"؟ يرد الماركسيون على هذا بالقول: إن الهدف المثالي الذي يسعى لإخفاء فشله ليس إلا هدفا مثالياً مزيفاً و بغيته الوحيدة هي تعزيز مصالح أولئك القابعين في السلطة. و يتساءل الماركسيون فيما يتعلق بالحلم الأمريكي: "كيف للحلم الأمريكي أن يدعم جميع الأمريكيين حتى أولئك الذين فشلوا في تحقيقه عن طريق تعزيز مصالح الأفراد في السلطة"؟

تكمن الإجابة عن هذا التساؤل، ولو جزئياً، بالقول: إنّ الحلم الأمريكي أشبه باليانصيب الوطني الذي يمنح فرصة الفوز للجميع، و تماما مثل مدمني لعبة القمار، حيث نتمسك بتلك الفرصة و ذاك الأمل. ففي حقيقة الأمر كلما قلّ لدينا الأمان المالي احتجنا أكثر إلى أمل نعيش عليه. و يخبرنا الحلم الأمريكي أيضا ما نريد سماعه بالضبط و ذلك أننا "جيدون" مثل الأغنياء بيننا، ولا يهمنا إن كان الأغنياء يشاركوننا الاعتقاد نفسه طالما أننا مقتنعون بصحته. و تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن مبدأ "أننا جيدون مثل الأغنياء" لا يعني بالضرورة أننا نتمتع بنفس الرعاية الطبية، ووسائل الراحة المادية، والامتيازات الاجتماعية التي يتمتعون بها، بما في ذلك توكيل أفضل المحامين إذا دعت الحاجة. يبدو جلياً هنا أنّ الحلم الأمريكي يخدر المسحوقين عن طريق إرضاء الأنا لديهم فقط في حال احتاجوا أن "يشعروا بالرضا عن أنفسهم"، و خصوصاً في أيام العسرة المادية. كما يقنع الأغنياء الذين يجمعون الثروات على حساب المسحوقين الذين لا يقدرون على كسب قوت يومهم أنهم يستحقون ما يجمعونه، لأنهم يعملون بجد وينتزعون زمام المبادرة. وفي الواقع فإن قوة الحلم الأمريكي في إخفاء الحقيقة المادية/التاريخية هو من النوع الذي يمكن استدعاء أمريكا غير مهتمة بالنظام الطبقي، والنزول بتلك الأيديولوجية وصولا إلى المنتصف في أمريكا يكون فيها النظام الطبقي معقد جدا بحيث لا يسعني أن أرسم تفاصيله، باستثناء المخطط التقريبي الذي قدمته فيما سبق.

إنّ دور الأيديولوجيا في إبقاء أصحاب السلطة في أماكنهم مهم جداً حسب النظرية الماركسية، لذلك سنتكلم باختصار عن أيديولوجيات أخرى تعمل بالطريقة ذاتها. فلنبدأ بالطبقية: تعد "الطبقية" أيديولوجيا تقيّم الفرد على أساس الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فكلما علت طبقة الفرد الاجتماعية اعتبر أفضل لأنّ النوعية "متوارثة جينياً". فالأفراد في أعلى النظام الطبقي فطرياً و طبيعياً أفضل من أولئك القابعين في أسفله: هؤلاء التابعون للطبقة العليا طبيعيا أذكى، وأكثر إحساساً بالمسؤولية، و موثوقٌ بهم أكثر، و أخلاقيون أكثر، أما أولئك الذين يأتون في الطبقة السفلى فهم بطبعهم كسالى و غير مسؤولين. لذلك من الصواب ومن الطبيعي أيضا أن يسيطر أفراد الطبقة العليا على السلطة لأنهم كما أسلفنا فطرياً و طبيعياً مناسبون أكثر لهذه المهمة.

تعد "الوطنية" من الأيديولوجيات الأخرى التي تبقي فقراء شعب معين يحاربون فقراء شعوب أخرى، (حيث يمكن، بطريقة أو أخرى، لحفنة من المال أن تبعد أحدهم عن الخدمة العسكرية في زمن الحرب، أو على الأقل، تبعده عن الوحدات القتالية) بينما أغنياء كل هذه الشعوب يتمتعون في قصورهم و يجنون المكاسب الاقتصادية في أثناء فترة الحرب. و تلعب هذه الأيديولوجيا بعواطف الفقراء لإقناعهم بأنهم جزء مهم من الأمة التي ينتمون إليها، بينما يجب عليهم في الحقيقة أن يشعروا أنهم جزء من الطبقة العالمية المسحوقة و المضطهدة. مما لا شك فيه أن إقناع الفقراء بأنهم جزء لا يتجزأ من الأمة يمنعهم من التوحد مع فقراء العالم ليحسنوا أوضاعهم البائسة في العالم أجمع.

بل إن "الدين" في النظرية الماركسية ليس إلا أيديولوجيا، و قد أطلق عليه ماركس لقب "أفيون الشعوب"، حيث إن الدين يعمل مخدراً أو مهدئاً لإبقاء الفقراء راضين عمّا يحصلون عليه في الدنيا. إن مسألة وجود الله ليس بالأمر المهم في النظرية الماركسية، بل إن المهم هو ما يقوم الناس بفعله تحت اسم الله —ما يسمى بالدين المنظم. فعلى سبيل المثال: توزع المجموعات النصرانية المتدينة الطعام، و اللباس، و المسكن، والتعليم على الفقراء، لكنها توزع مع هذا أيضا فكرة أن الفقراء سيكافؤون في الجنة إذا ما رضوا بما معهم و لم يلجؤوا للعنف. و هنا يجدر الذكر أنه لطالما استخدم العشرة في المائة (أو أقل) من سكان العالم و الذين يملكون تسعين في المائة من ثرواته المعتقدات النصرانية عبر التاريخ لإبقاء الأمور على ما هي عليه. و مما لا شك فيه أنه جرى توظيف الإنجيل بنجاح أيضا لتبرير وترويج فكرة استعباد الأفارقة و إخضاع المرأة و الشاذين جنسياً.

أسلفنا سابقاً أنّ "المذهب الفردي الصارم" هو حجر الأساس في الحلم الأمريكي، وهو في حقيقة الأمر أيضاً أيديولوجيا ترسم لوحة رومانسية للفرد الذي ينطلق في الحياة وحده وراء هدف لا يمكن الوصول إليه بسهولة، وهو هدف يتطلب المغامرة و يخاف الكثيرون من اتباعه. و من الأمثلة على مثل هذا الهدف في الحياة في الماضي حمى الذهب و الفضة على الحدود الأمريكية حيث خاطر كثيرون بحياتهم من أجل تحقيق هذا الهدف. أما اليوم فنجد مثلا

شخصا يخاطر بكل ما يملك في تجارة ما. رغم أن أن هذا الهدف أو الخصلة العصامية قد تبدو محببة، يقول الماركسيون إنّ المذهب الفردي الصارم ليس إلا أيديولوجيا قمعية ؛ لأنها تضع المصلحة الشخصية فوق كل اعتبار حتى مسألة البقاء حيا للشخص نفسه أو غيره من الناس. و تعمل هذه الأيديولوجيا ضد مصلحة المجتمع بشكل كلي، وضد المسحوقين على وجه الخصوص من خلال التركيز على "أنا" بدلا من "نحن". و يوهمنا هذا المذهب أيضا أننا نستطيع اتخاذ قراراتنا دون التأثر بأي أيديولوجيا علما أن المذهب نفسه أيديولوجيا و أننا دائما متأثرون بأيديولوجيا أو أكثر سواء أدركنا ذلك، أم لم ندركه.

من الأيديولوجيات الأخرى التي يرتكز عليها الحلم الأمريكي نظرية تسمى "الاستهلاك"، و هي ببساطة أيديولوجيا تقول: "إن مدى أفضلية الشخص مرتبط بما يشتريه". من هنا نلحظ أنها تحقق هدفين أيديولوجيين في نفس الوقت: الأول متعلق بالوهم الذي يقول إنني إنسان جيد "مثل" الأغنياء طالما أشتري ما يشترونه، و هذا بالطبع يحقق الهدف الثاني في الوقت نفسه ألا وهو ملء جيوب المصنعين و غيرهم كالذين يحصدون من خمس عشرة إلى عشرين في المائة فائدة عند التسوق باستخدام البطاقات الائتمانية.

ما زال هناك بالطبع العديد من الأيديولوجيات الرأسمالية التي نستطيع الحديث عنها، لكن ما ذكرناه يكفي لمعرفة كيف نرى هذه الأيديولوجيات من منظور ماركسي. و يتبع النقاد الماركسيون التالي: أولا: يقومون بتحديد الأيديولوجيا الفاعلة في المنتجات الثقافية مثل الأدب، و الأفلام، و الرسم، و الموسيقى، و البرامج التلفزيونية، و الإعلانات التجارية، و التعليم، و الفلسفة، و الدين، ووسائل الترفيه...إلخ. يقوم الماركسيون بعد ذلك بتحليل كيفية قيام الأيديولوجيا المستخدمة بالدعم أو التبخيس من قدر النظام الاقتصادي-الاجتماعي (بنية السلطة) والتي يلعب فيها النتاج الثقافي دوراً هاماً. ورغم أن الماركسيين يعتقدون أن كل الظواهر الاجتماعية من تربية الأطفال إلى الاهتمامات البيئية تعدّ منتجات ثقافية، وأنه لا يمكن فصل الثقافة عن النظام الاقتصادي-الاجتماعي الذي أنتجها، إلا أن الكثيرين منهم لا يهتمون إلا بالمنتجات الثقافية بمفهومها الضيق مثل الفن، والموسيقى، و المسرح، و الأدب، و التلفزيون، لأنهم يعتقدون أن هذه الوسائل هي الأنجع لتسويق أيديولوجيا ما، فهذه الوسائل عادة ما ينظر إليها على أنها وسائل ترفيه بريئة. لذلك يقول الماركسيون أن دفاعاتنا هي أضعف ما تكون حينما نكون عرضة للبرمجة الأيديولوجية أي عندما نكون في حالة تسلية.

فلنأخذ على سبيل المثال طريقة عرض رجل متشرد شاهدته في برنامج كوميديا المواقف على التلفزيون حديثاً: ينام الرجل كل ليلة في محطة للحافلات حيث يقع الحدث كله. بعد هنيهة نراه داخل غرفة هاتف عمومي يتحدث عبر الهاتف، وفجأة يأتي ساعي البريد و يقاطعه لإعطائه بريده و طبعا هنا يضحك الجميع، لأن هذا المتشرد يقضي معظم وقته في محطة الحافلات مما جعل ساعي البريد يظن أنها منزله. بعد ذلك يتفقد المتشرد بريده

openkanoon.com

ويقول "كم أتمنى أن يتخذ مكتب البريد إجراءً صارما ليحد من كل هذا البريد غير الهام." و بالطبع هنا يضحك المشاهدون أيضاً. على الرغم من أن المشهد قد يبدو مسلياً و بريئاً ينظر إليه الناقد الماركسي على أنه يتضمن رسالة تخدم بنية السلطة الرأسمالية في أمريكا : "لا تقلقوا فالمتشردون يستطيعون الاعتناء بأنفسهم ، بل إنّ المتشردين يحبون العيش هكذا ؛ لأن هذا نمط حياتهم الطبيعي."

ولكن كيف يساهم الحلم الأمريكي في نظرة مثل هذه إلى المتشردين؟ نقول ببساطة إنّه يساهم في ذلك من خلال ترويج الأسطورة التي تحدثنا عنها سابقاً ،بأن النجاح المادي يتحقق من خلال العمل الجاد و روح المبادرة. و بالتالي لا بد أنّ الفقراء كسالى و عديمي الحيلة. بهذه الطريقة يدفعنا الحلم الأمريكي ، على سبيل المثال ، إلى نسيان أنّ المتشرد لا يستطيع الحصول على عمل دون امتلاك عنوان لبيت ، كما أنه لا يستطيع امتلاك بيت دون الحصول على فرصة عمل ، وأنّ معظم المتشردين أصبحوا على هكذا حال بسبب ظروف اقتصادية خارج عن سيطرتهم تماماً ، وأنّ كثيراً من الناس أصبحوا متشردين اليوم لأنهم طردوا من مؤسسات الصحة العقلية التي أغلقت إبان إدارة الرئيس ريغان ، وبالتالي أصبحوا بحاجة إلى الدواء والعلاج العالي التكلفة على نحو متزايد ، وبحاجة أيضاً إلى المنازل.

السلوك البشري، والسلعة، والعائلة

على الرغم من أنّ أعمال ماركس اللاحقة ركزت على الاقتصاد و على أعمال المجتمع بشكل كلي أكثر من تركيزها على الفرد ، يجب علينا ألا ننسى أنه بدأ طالباً في تخصص السلوك البشري ، أو ما نستطيع تسميته علم النفس الاجتماعي. لذلك نرى أن اهتمامه بنشوء أنظمة الاقتصاد الصناعية منتصفَ القرن التاسع عشر كان ينصب على الآثار التي تخلفها هذه المصانع على الناس الذين أجبروا على بيع عملهم للصناعات التي حلت محل الحرفيين و الفلاحين المستقلين. ولأنّ عمال المصانع كانوا ينتجون عدداً ضخماً من المنتجات التي لا تحمل أسماءهم ، أو أدنى مستوى من ذكر مساهمتهم ، لاحظ ماركس أنّ العمال ينجرفون بعيداً ليس فقط عما ينتجونه ، بل عن عملهم وجهدهم أيضا كما لاحظ الآثار التي تضعف ما سماه "العمل المُغرّب" عند العامل باعتباره فرداً و عند المجتمع بشكل كلي.

وكان قلق ماركس فيما يتعلق ببزوغ الرأسمالية أيضاً ينصب على آثار الرأسمالية على القيم الإنسانية ، فقيمة الشيء في النظام الاقتصادي الرأسمالي غير موضوعية حيث إن قيمة الشيء تحدد فقط من خلال علاقته بسوق النقد. و تبرز هنا عدة تساؤلات : كم من الناس سيشترون هذا الشيء؟ كم من المال سيدفعون مقابله؟ هل يحتاج الناس لهذا الشيء؟ هل يتناسب هذا الشيء و السعر المحدد له؟ لتوضيح الأمر أكثر يجب أن نشير هنا إلى أن نظام الرأسمالية الاقتصادي في أوروبا حل محل اقتصاد المقايضة الذي كان يقوم على مقايضة العمل ، أو السلع

obeikandl.com

بالاعتماد على قدرات و حاجات الأفراد الذين يجرون المقايضة. إن تركيز الكثير من النقاد الماركسيين اللاحقين على الطرق التي تنتقل من خلالها الأيديولوجيا الشعبية يعتبر امتدادا طبيعيا لاهتمام ماركس بسلوك البشر و تجاربهم.

مما لا شك فيه أن العديد من طروحات الماركسيين تتحدث عن الآثار المدمرة للرأسمالية على النفس البشرية، و تضيف أنّ هذه الآثار المدمرة عادة ما تظهر في علاقتنا مع "السلعة". فمن وجهة نظر ماركسية، لا تكمن قيمة السلعة في: أولا: مدى فائدتها (قيمة الفائدة) بل في المال أو السلع الأخرى التي يمكن أن نقايضها بها (قيمة التبادل)، و ثانيا: في المنزلة الاجتماعية التي تمنحها لمالكها (قيمة سمة التبادل). ولا يصبح أي شيء سلعة إلا إذا كان يحمل (قيمة التبادل) أو (قيمة سمة التبادل) اللتين يحددهما المجتمع نفسه. لنضرب مثلا هنا على مبدأ معرفة القيمة هذا: إذا كنت مثلا أقرأ كتابا للمتعة أو للاستزادة من المعلومات، أو لأثبت به قدم طاولة عندي، فإن هذا الكتاب يحمل قيمة الفائدة. إذا قمت ببيع الكتاب نفسه فهو يحمل قيمة التبادل، و إذا تركت الكتاب على طاولة القهوة في منزلي لأثير إعجاب فتاتي، فالكتاب في هذه الحالة يحمل قيمة سمة التبادل. و يعرّف مبدأ التسليع في الماركسية على أنه ارتباطنا بالأشياء، أو الأشخاص على أساس قيمة التبادل، أو قيمة سمة التبادل فأنا أقوم بتسليع عمل فني عندما أشتريه كاستثمار مالي؛ أي لأبيعه بثمن أعلى لاحقاً، أو عندما أشتريه لأجعل الآخرين يعتقدون أني صاحب ذوق رفيع. إذا ما كنت من هذا النوع الذي يشتري البضائع الثمينة ليثير إعجاب الآخرين، فأنا بهذه الحالة مصاب "بالاستهلاك العلني الفاضح"، كأن اشتري معطفاً أبيض طويلاً من فرو المنك (أو نظارات باهظة الثمن)، و ذلك ليس بغرض الاستفادة من الشيء أو لجماله ولكن لكي أتباهى أمام الناس بما أمتلكه من ثروة.

أخيراً، أقوم بتسليع البشر عندما أبني علاقاتي معهم من أجل تعزيز تقدمي المالي أو الاجتماعي. يعرف معظمنا الآن ماذا يعني أن تعامل إنسانا باعتباره شيئاً لا أكثر و كما أسلفنا يصبح الشيء سلعة عندما يمتلك قيمة تبادل، أو قيمة سمة التبادل فمثلا هل أختار الفتيات اللاتي أواعدهن على أساس كمية المال التي سينفقنها علي (قيمة التبادل) أو على أساس الدرجة التي سيصل إعجاب أصدقائي إليها (قيمة سمة التبادل)؟ إذا كنت كذلك فأنا أقوم بتسليع الفتيات في كلتا الحالتين.

ويقول الماركسيون: لأن استمرارية الرأسمالية، أو اقتصاد السوق، تعتمد على مذهب الاستهلاك، فإنها تشجع مبدأ قيمة سمة التبادل لتكون المبدأ الرئيس للتعامل مع العالم من حولنا، فليس هناك شيء يساعد الرأسمالية أكثر من زرع فكرة عدم الرضا بما أمتلك، وبالتالي دفعي لاستهلاك المزيد مما قد يبدو لي أفضل و أقدر على إثارة إعجاب الآخرين به. (هل أسناني ناصعة البياض كما ينبغي أن تكون؟ هل ينبغي أن يكون شعري أشقر على نحو أكثر ؟هل يجب أن تبرز عضلاتي أكثر؟ هل أنفاسي منعشة بما فيه الكفاية؟) و بما أن أشكال عدم الرضا الشخصية التي تدفعنا لشراء منتجات استهلاكية هي نتاج لمقارنة أنفسنا بالآخرين (هل أسناني بيضاء مثل أسنانه؟ هل شعري

أشقر مثل شعرها؟)، فإننا نلاحظ أن مبدأ التنافسية لا يسري فقط بين الشركات التي تريد بيع منتجاتها، بل أيضا بين الناس الذين يشعرون أنه ينبغي عليهم "بيع" أنفسهم ليصبحوا محبوبين، أو ناجحين أكثر.

إن حاجة الرأسمالية المستمرة للأسواق لتبيع منتجاتها فيها، وحاجتها للمصادر من أجل الحصول منها على المواد الخام لتصنيع منتجاتها تعتبر السبب في انتشار "الإمبريالية"، فالسيطرة العسكرية، أو الاقتصادية، أو الثقافية على بلد ما لا تعود بناتج جيد إلا على الدولة المسيطرة لا المسيطر عليها و الأمثلة هنا كثيرة: حكم إسبانيا للمكسيك، واحتلال إنجلترا للهند، واستغلال بلجيكا لإقليم الكونغو في أفريقيا، و محاولات أمريكا لإخضاع السكان الأصليين في شمال أمريكا ووسطها وجنوبها. عندما تقوم دولة إمبريالية بإنشاء مجتمعات لها في دول "غير متطورة"، تسمى هذه التجمعات "مستعمرات" كما كان الحال عليه فيما يتعلق بالمستعمرات الأمريكية قبل الثورة الأمريكية، وتستخدم هذه المستعمرات طبعاً لتوسيع المصالح الاقتصادية للدولة المستعمِرة. و مهما كان الأثر الإيجابي الذي تزعم الدولة المستعمرة إضفاءه على السكان المحليين، فإن الدافع وراء مسعاها الاستعماري هو الكسب الاقتصادي لصالح "الدولة الأم."

من المسائل الأخرى الأقل وضوحا ولكنها ليست أقل أهمية و يجب أن نعرفها لنفهم كيف تعمل الرأسمالية الآن هي مسألة "استعمار" الوعي من جهة الحكومات الاستعمارية. ويعني "استعمار وعي" الشعوب التابعة إقناع الشعب بأنهم أدنى مستوى من المحتل ذهنيا و روحيا و ثقافيا، وأنهم لا شك سيتحسنون تحت قيادة وحماية مستعمريهم. ومن الأمثلة على هذا ما قام به ملاك العبيد في الفترة ما قبل الحرب الأهلية الأمريكية حيث ما انفكوا يحاولون إقناع العبيد الأفارقة أنهم ليسوا سوى بشر غير متحضرين، و أنهم قد يعودون لأكل لحم البشر وإلى البربرية ما لم يتبعوا تعاليم أسيادهم البيض. وقد استمرت محاولات استعمار الوعي حتى القرن العشرين عن طريق عرض أنماط للأمريكيين من أصول أفريقية في وسائل الإعلام، والحديث الهامشي عن تجربتهم في كتب التاريخ الأمريكي، و الترويج لفكرة الجمال المثالي الموجود لدى هؤلاء من أصل أنجلو- ساكسوني. وهنا نلحظ أن فكرة استعمار الوعي قد تمارس علينا حتى من قبل ثقافتنا كما هو الحال مع المذهب الاستهلاكي الذي تحدثنا عنه آنفا.

لا شك أن اهتمام الماركسية بالنفس البشرية يلتقي مع اهتمام مدرسة التحليل النفسي حيث إن كلتا النظريتين تدرسان السلوك البشري و دوافعه، لكن استنتاجاتهما و طرقهما متختلفة، فبينما تركز مدرسة التحليل النفسي على نفسية الفرد و كيفية تشكلها داخل إطار العائلة، يركز الماركسيون على القوى المادية و التاريخية التي تشكل التجربة النفسية، و سلوك الأفراد و المجموعات. و من هنا نلحظ أن الماركسية لا تعتبر العائلة مصدر هوية الفرد النفسية؛ لأن كلا من الفرد و العائلة على حد سواء نتاج الظروف المادية التاريخية. للإيضاح أكثر نقول إن العائلة تقوم بتنفيذ برنامج ثقافي معين عند تربية أطفالها، و لكن هذا البرنامج هو في الأساس نتاج الثقافة

openkandi.com

الاقتصادية- الاجتماعية التي تعيش فيها العائلة، فبينما يقوم الأبوان بقراءة قصص ما قبل النوم لأطفالهم، واصطحابهم للسينما، و تشكيل أخلاقهم، كل هذا من قصص و أفلام و أخلاق يأتي في الأساس من النظام الاجتماعي الذي يخدم بالنهاية المصالح الاقتصادية للقلة المسيطرة على المجتمع. و بالتالي نستنتج أنه بينما تمحص مدرسة التحليل النفسي الصراعات العائلية و الآلام النفسية التي تشكل سلوك الفرد، تقوم الماركسية بتمحيص السلوك نفسه و لكن باعتباره نتاجاً لقوى أيديولوجية مضمنة داخل الأدب، و الأفلام، و الموسيقى، و التعليم، و القانون. وفي الواقع، يُبيّن لنا الناقد الماركسي أوجه الخلل العائلي التي تعتبر في حد ذاتها نتاج النظام الاقتصادي الاجتماعي والأيديولوجيات التي يقوم النظام بترويجها.

الماركسية والأدب

لا شك أنّ موضوع العائلة يعتبر من المواضيع المتكررة في الأدب، لذلك سنقارن الآن بين قراءة مدرسة التحليل النفسية و المدرسة الماركسية للمسرحية العائلية الرائعة التي ألفها آرثر ميلر Arthur Miller بعنوان "موت بائع متجول" Death of a Salesman (١٩٤٩). لا بد أن مدرسة التحليل النفسي ستركز على أمور في المسرحية مثل هجران كلٍ من والد "ويلي" و أخيه الأكبر له في سن مبكرة، و عدم الأمان و نكران الحقيقة التي يعاني منهما ويلي، وإسقاط احتياجاته الشخصية على ابنه "بيف"، وصراع الأخوة بين هابي و بيف، و مشكلة أوديب في العائلة، و أخيرا قيام ليندا بتجنب و إزاحة المشاكل مع ويلي. إن المشهد الرئيس لتحليل هذه المدرسة هو المواجهة التي حصلت بين بيف ووالده ويلي الذي كان يضاجع امرأة غير زوجته في أحد الفنادق. وتشكل كل هذه المناحي أهمية لمدرسة التحليل النفسي، لأنها تركز على نفسية الفرد بوصفه نتاجاً عائلياً.

في المقابل فإن القراءة الماركسية للعمل نفسه سوف تركز على كل المشاكل النفسية التي أسلفنا ذكرها، ولكن بالتعامل معها باعتباره نتاجاً للحقائق المادية/التاريخية التي تعيش العائلة تحت مظلتها، أي أنها ستركز على أيديولوجية الحلم الأمريكي الذي لا ينفك يقنع ويلي أنه لن يكون مهماً، إلا عن طريق النجاح الاقتصادي وأن عليه أن يحذو حذو أخيه اللص "ين"؛ وتفشي النزعة الاستهلاكية التي تدفع عائلة لومان لاستمرار الشراء بالدين بما يتجاوز قدراتهم المادية؛ والقدرة التنافسية في عالم الأعمال التي تعيد ويلي إلى العمل نظير عمولة دون أجر منتظم بعد خدمة ثلاثين عاماً في ذات الشركة؛ والاستغلال الكامن للنظام الاقتصادي- الاجتماعي الذي لا يجبر كل الشركات على تزويد موظفيها براتب تقاعدي كاف؛ و أيديولوجية "البقاء للأصلح" التي تتيح لـ هاورد طرد ويلي من العمل دون الأخذ بعين الاعتبار وضعه العقلي الذي يسوء يوما بعد يوم. و سيكون المشهد الرئيس للمدرسة الماركسية ذلك الذي يطرد فيه هوارد (بعد إظهار إشارات على نجاحه الاقتصادي) ويلي و يخبره أن يلجأ لأولاده لإعانته ماديا.

ويبدو واضحاً هنا أنه إذا ما استخدم ناقد ماركسي مفهوماً ما من مدرسة التحليل النفسي فإنه سيوظفه في خدمة قراءة ماركسية. فعلى سبيل المثال، تفسر الماركسية حالة النكران و الهلوسة التي يعاني منها ويلي على أنها دليل على الأثر التخريبي لأيديولوجية الحلم الأمريكي على نفسية الفرد مثل ويلي، فالحلم الأمريكي أمر محمودٌ بالتأكيد للاقتصاديات الرأسمالية، ولكنه يضحي بمصلحة الكثير ممن لا يقدرون على تحقيقه. ولو قرأت تحليلا ماركسيا لأية ثقافة أو منتج ثقافي ستلاحظ أنّ الماركسية تستخدم مفاهيم كثيرة من مدارس نقدية أخرى سنطرحها في الكتاب، فمثلا ستلاحظ أنّ الماركسية تمارس ضربا من ضروب المدرسة البنيوية عندما تسعى للكشف عن التشابهات العميقة بين الديمقراطيين و المحافظين و الاشتراكيين مثلا، أو الثقافة الفاشية و نظم الدعم المالي للتعليم. وقد نرى الماركسية تمارس نوعاً من ممارسات المدرسة التفكيكية عندما تكشف أن العمل في الحقيقة يخفي قيما رأسمالية يروج لها بينما يبدو في الظاهر أنه ينتقدها. يبدو واضحا الآن أن الناقد الماركسي قد يبدو ناقدا من أية مدرسة أخرى و لكن في النهاية يستخدم كل ما يصل إليه لدعم التحليل الماركسي.

وبالطبع فإن المفاهيم التي طرحت حتى الآن لا تشمل كل المدرسة الماركسية؛ إذ يوجد الكثير من الخلافات بين رؤى النقاد الماركسيين، فمثلا لا يوجد اتفاق حول تشكيل التكافل وأهميته في الطبقة العاملة الكادحة، أو دور الإعلام في التلاعب بالوعي السياسي، أو العلاقة بين الأيديولوجيا و علم النفس، أو مدى توافق الماركسية مع المدارس النقدية الأخرى. لكن المفاهيم التي طرحناها في هذا الفصل من الكتاب، تشكل المبادئ الرئيسة لكل الماركسيين التي بالطبع ستحتاجها لقراءة و فهم المنظرين و النقاد الماركسيين. قبل أن نوسع الحديث عن هذه المفاهيم و ندخل إلى عالم الأدب، سيكون من المفيد أخذ نظرة سريعة إلى كيفية نظر الماركسية إلى الأدب عموماً.

يعتقد الماركسيون أن الأدب لا يمكن أن يوجد في عالم جمالي، و لا زمني كشيء يُتأمّل بسلبية؛ لأنه مثل جميع المظاهر الثقافية ليس سوى نتاج الوضع الاقتصادي- الاجتماعي و الأيديولوجيات الموجودة في زمن كتابته بصرف النظر عما إذا كان الكاتب مدركا لهذا أو لا، و لأن البشر أنفسهم نتاج بيئتهم الأيديولوجية والاقتصادية- الاجتماعية، فإنه من المتوقع أن يقوم الكتّاب بتجسيد الأيديولوجية بصورة ما.

إن الحقيقة التي مفادها أن الأدب ينشأ و يعكس الظروف المادية/التاريخية الحقيقية، تساعد الماركسيين في منحيين اثنين: الأول: قد يحاول العمل الأدبي دعم أيديولوجيات داخل نفس القارئ، الثاني: أن العمل الأدبي قد يدعو القارئ لانتقاد الأيديولوجيات التي يطرحها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الماركسيين لا يأخذون "المحتوى" —"الأحداث" أو المغزى التي تحتوي الأيديولوجيا— فقط بعين الاعتبار بل يهتمون "بالشكل" أو القالب أيضا الذي يمكن تتبعه من خلال فهم المذاهب و الأدوات الأدبية مثل المدرسة الواقعية، والطبيعية، و الرومانسية، و السريالية، والرمزية، و الحداثة، و ما بعد الحداثة، و الكوميديا، والتراجيدية، والهجاء، و المونولوج الداخلي، و تيار الوعي، وأنواع وأدوات أدبية أخرى. وإذا كان السؤال "ماذا" يدلنا عن محتوى الأدب، فإن "كيف" تخبرنا عن شكله.

Obeikandl.com

و على سبيل المثال ، تصور لنا الواقعية الأحداث و الشخصيات و كأنها تحدث في مشهد واقعي أمام أنظارنا من خلال نافذة. وبالتالي ، نركز اهتمامنا على الحدث الذي تعبر عنه الكلمات بدلاً من التركيز على طبيعة تلك الكلمات في الصفحة. وفي الواقع ،فإننا غالباً ما ننسى الكلمات التي نقرؤها والطريقة التي صيغت بها الحكاية لأننا نكون قد "استمتعنا"بالقصة. ويمكن أن نعزو جزءاً من السبب لعدم اهتمامنا بلغة العمل و بنيته ، أي الشكل ، إلى أن العمل المقدم لنا مرتب بتسلسل مترابط بحيث يدعونا لكي نتعامل معه مثلما نفعل مع الأحداث في حياتنا الخاصة. كما أن الشخصيات التي يصورها العمل تشبه الواقع ، تماماً مثل أولئك الناس الذين نقابلهم في حياتنا. وهكذا نشعر أننا أصبحنا "داخل" القصة. وعلى النقيض من ذلك ، نجد أن الكثير من أدب مدرسة ما بعد الحداثة (والأدب التجريبي غير الواقعي من أي نوع كان) قد كتب بأسلوب سريالي مفكك يصعب علينا فهمه ، كما يبعدنا عن القصة والشخصيات التي يصورها.

لذلك نجد أن بعض الماركسيين يفضلون المدرسة الواقعية على غيرها من المدارس الأدبية ، لأنها ببساطة تعرض العالم الواقعي من حولنا بصورة دقيقة ، أي أنها تعرض الظلم الاقتصادي-الاجتماعي و تضارب الأيديولوجيات و بالتالي تمنح القارئ الفرصة لرؤية الحقائق البغيضة عن الواقع المادي التاريخي و هنا لا نعير أي اهتمام لإدراك الكاتب عما ينقل طالما هو أصلا ينقل واقعاً من خلال أدبه. لذلك نرى أن الكثير من الماركسيين المؤيدين للأدب الواقعي يرفضون الأدب غير الواقعي و الخيال التجريبي لكونه شديد التركيز على العقل الباطن للفرد لا على علاقة الفرد بالمجتمع. و لكن مع هذا فإن هناك كثيرا من الماركسيين الذين يقدرون الأدب غير الواقعي و الخيال التجريبي ، لأن التجربة المشتتة التي يطرحها مثل هذا الأدب ، و شعور القارئ بالاغتراب عند قراءته يشكلان انتقادا للعالم المشتت والإنسان المغرّب نتيجة للرأسمالية.

لنعرف كيف يؤثر شكل العمل الأدبي على فهمنا للمضمون (أو كيف يكون الشكل نوعاً من المضمون) ، سنلقي نظرة أخرى على عمل آرثر ميلر "موت بائع متجول". رأينا آنفا أن المسرحية تحتوي على عنصر ماركسي واضح حيث تدعونا أحداثها لإدانة الاستغلال الرأسمالي الذي يعاني منه ويلي على يد رئيسه في العمل ، و لملاحظة التناقضات الكامنة داخل الأيديولوجية الرأسمالية حيث تدعم مصالح العمل الضخم على حساب "الإنسان البسيط" الذي "آمن" بالقيم الرأسمالية. لكن و رغم هذا يقول كثير من النقاد الماركسيين إن هذا المغزى المضاد للرأسمالية في العمل ، قلل من شأنه كثيرا لأن المسرحية كتبت بقالب تراجيدي حيث سيستحضر المشاهد و القارئ فكرة سقوط بطل التراجيديا نتيجة عيب مثل : العجرفة أو الغرور الزائد عن حده في شخصيته. إذا فالقالب التراجيدي يدفعنا إلى التركيز على عيوب ويلي باعتباره فرد أكثر من تركيزنا على المجتمع الذي ساعد في تكوين هذه العيوب ، و بالتالي قد لا نعير اهتماما للتأثير السلبي و المدمر الذي أحدثته أيديولوجيا الرأسمالية.

على الرغم من أن الماركسيين ما انفكوا يختلفون حول الأعمال المفيدة أكثر في نشر الوعي الاجتماعي وإيجابية التغييرات السياسية، يتفق العديد منهم الآن على أن الأعمال التي تدعم الرأسمالية، و الإمبريالية، و القيم الطبقية مفيدة جداً في كونها ترينا كيف تعمل هذه الأيديولوجيات على إغوائنا أو دفعنا للتواطؤ مع برامجها القمعية. ونأخذ هنا مثالا آخر: رواية ماري شيلي Mary Shelley "فرانكنشتاين" Frankenstein (١٨١٨): حيث تعزز هذه الرواية من القيم الطبقية لدرجة أنها تقدّم هؤلاء الذين ولدوا للطبقة العليا مثل ألفونس فرانكنشتاين، و إليزابيث لافينزا باعتباره أناساً متفوقين عقليا و أخلاقيا على أولئك الأدنى منهم في الهرم الاجتماعي، حيث عرضت شخصياتهم بشراً وقحين، و عديمي الإحساس، و غوغائيين. و بالمقابل نرى عملا يقلل من شأن القيم الطبقية كما هو الحال في رواية توني موريسون Toni Morrison، "العين الأشد زرقة" The Bluest Eye ١٩٧٠، حيث تعرض الرواية الظلم الممارس أثناء فترة النظام الطبقي الذي فرضته أمريكا الرأسمالية في أربعينيات القرن الماضي. نلاحظ هنا أنه و كما تُتهم الديانات و الأفلام المشجعة على التهرب بإيذاء الفقراء من خلال تشجيعهم على تجاهل واقعهم السيئ، بدلاً من تنظيم أنفسهم سياسياً و القتال ضمن مجموعات لنيل حقوقهم المشروعة، يمكن اتهام هذه الرواية أيضا بأنها تروج لمشروع ماركسي.

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد الماركسيون حول النصوص الأدبية

تلخص الأسئلة الآتية كيفية تعامل الماركسيين مع الأدب:

١- هل يدعم العمل الأدبي (عامدا أو غير عامد) القيم الطبقية أو الرأسمالية أو الإمبريالية؟ إذا كان الأمر كذلك فإن العمل الأدبي يدعم برامج هذه الأهداف، و تكون مهمة الناقد الماركسي أن يعرّي و يدين هذه الممارسة.

٢- كيف يمكن أن ينظر للعمل على أنه انتقاد للرأسمالية أو الإمبريالية أو الطبقية؟ بمعنى آخر، كيف يكشف العمل أو يدعونا لإدانة القوى الاقتصادية- الاجتماعية القمعية (بما في ذلك الأيديولوجيات القمعية)؟ إذا كان العمل الأدبي يقوم بنقد القوى الاجتماعية- الاقتصادية، فإنه قد يتهم باحتوائه على مشروع ماركسي.

٣- هل يقوم العمل الأدبي بدعم المشروع الماركسي من جهة و يدعم (ربما عن غير قصد) مشاريعَ رأسمالية أو طبقية أو إمبريالية من جهة أخرى؟ للإيضاح أكثر: هل يحتوي العمل على أيديولوجيات متضاربة؟

٤- كيف يعكس العمل الأدبي (عامدا أو غير عامد) الظروف الاقتصادية- الاجتماعية التي كتب العمل في زمنها أو الزمن الذي تحدث فيه حبكة العمل، و ماذا تكشف لنا هذه الظروف عن تاريخ الصراع الطبقي؟

٥- كيف يمكن أن ينظر للعمل على أنه انتقاد للدين المنظم؟ للإيضاح أكثر، كيف يسعى الدين في العمل الأدبي لإبقاء الشخصيات بعيدة عن إدراك القمع الاقتصادي-الاجتماعي و مقاومته؟

openkangdi.com

بالاعتماد على العمل الأدبي موضع البحث، نستطيع أن نطرح سؤالاً واحداً أو أكثر من الأسئلة التي طرحناها آنفا، حيث إنها ليست سوى محفزات لنبدأ التفكير الأعمال الأدبية من منظور ماركسي. و هنا يجب أن نذكر أن النقاد الماركسيين لا يتفقون جميعا على تفسير واحد للعمل الأدبي، وإن ركزوا جميعا على المنحى نفسه. إن هدفنا من هذا الفصل هو أن نثري قراءتنا للأدب و نصل لتحليلات أكثر عمقا لم نكن لنصل إليها دون النظرية الماركسية. أما إذا أردنا أن نستخدم النظرية الماركسية وفق الهدف الذي تسعى هي إليه، فإننا بلا شك سنتمكن من وضع يدنا على الأيديولوجيات القمعية الكامنة في العمل الأدبي.

سنعرض فيما يلي قراءة ماركسية لرواية فرانسيس سكوت فيتزجيرالد المعنونة (جاتسبي العظيم) لنظهر التفسيرات التي قد يصل إليها ناقد ماركسي. علما بأن الرواية تركز على انتقاد الأيديولوجية الرأسمالية الأمريكية. كما سأحاول أن أشير إلى فشل الرواية النسبي في انتقاد الرأسمالية تماماً مما جعلها تصبح فريسة للأيديولوجية الرأسمالية التي تهاجمها هي أصلا.

"أنت بقدر ما تملك":قراءة ماركسية لرواية "جاتسبي العظيم"

كتب فرانسيس سكوت فيتزجيرالد Francis Scott Fitzgerald هذه الرواية "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby (١٩٢٥) التي تقع أحداثها في حقبة العشرينيات من القرن الماضي، أي عند بداية الازدهار الاقتصادي ونهاية الحرب العالمية الأولى. و تعتبر هذه الرواية توثيقا للحلم الأمريكي عندما بدا الوعد بالفرص الاقتصادية في قمته، حيث عمت في وقتها حمى "كُن غنياً بسرعة" و فعلا نجح الكثيرون في تحقيق ذلك لأن الأسهم في وقتها كانت تشترى بهامش ١٠٪ ولذلك تمكن الناس البسطاء من اللعب بسوق الأسهم و تحقيق الثروات الطائلة. و نرى حمى تلك الأوقات و صخبها من خلال حديث ضيوف حفل جاتسبي حيث يتكلمون بثقة على وفرة الطعام و الشراب، و أنها لن تستنزف تماماً مثل مصادر الأمة، و نرى هذه الحمى كذلك في جاتسبي نفسه الذي تحول من ابن "أناس مزارعين غير ناجحين و عديمي الحيلة" (ص ١٠٤ ؛فصل ٦) إلى مالك لقصر هائل الحجم مع "حوض سباحة رخامي و حديقة تمتد لأكثر من أربعين هكتارا" (ص ٩ ؛ فصل ١) ، و هو ما يجسد الكثير مما يقدمه الحلم الأمريكي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا العمل الروائي لا يحتفي بالثقافة الرأسمالية التي يعرضها، بل على العكس تماما فهو حسب القراءة الماركسية يبرز الجانب المظلم لها، من خلال عرض مساوئ أولئك الشخصيات في أعلى الهرم الاقتصادي، وتمحيص الطرق التي يفشل بها الحلم الأمريكي في الوفاء بوعوده، بل و أيضاً كيف يساعد على انحدار قيم الشخصيات في هذا العمل. لكن القراءة الماركسية لن تقدم لنا كيفية انتقاد هذه الرواية للثقافة الرأسمالية

obeikandl.com

والأيديولوجيا التي تروج لها فحسب، بل ستقدم لنا أيضا كيفية فشل الرواية في انتقاد الرأسمالية بشكل كافٍ وبالتالي سقوطها فريسةً للأيديولوجيا التي تحاول مهاجمتها و تحقيرها.

من أهم الطرق التي تنتقد الرواية من خلالها الثقافة الرأسمالية عرض الآثار المدمرة لأيديولوجيتها على الجميع، حتى أولئك الذين يُعتبرون أنجح منتجاتها، و يتحقق كل هذا من خلال مفهوم التسليع الذي شرحناه آنفا. للتذكير فقط نقول إنّ السلعة تكون ذات قيمة فقط من خلال (قيمة التبادل) أو (قيمة سمة التبادل)، أي أن الشيء لا يستحق أن يكون سلعة إلا إذا امتلك إحدى هاتين القيمتين. مما لا شك فيه أن من يمنح الأشياء هذه القيم هم البشر داخل سياق اجتماعي معين. إذا فمفهوم التسليع هو علاقتنا مع الأشياء و الأشخاص بالاعتماد على القيم التي يمتلكونها. ولأن مفهوم التسليع يعني بالضرورة البيع و الشراء، يُعتبر التسليع أمرا لا غنى عنه في الرأسمالية التي يعتمد بقاؤها على مسألة البيع والشراء. و تشير الرواية إلى أن مفهوم التسليع ،وخصوصا فيما يتعلق بقيمة التبادل، ليس مجرد نشاط سوقي نتركه في مكتب العمل و نعود لبيوتنا بدونه، بل هو في الحقيقة اتجاه نفسي استطاع غزو جميع مناحي حياتنا.

ويتضح مفهوم التسليع بشكل كبير في الرواية من خلال شخصية توم بوكانن، الرجل الأغنى في العمل الروائي. وينظر توم إلى العالم وكل ما يحويه من أشياء و بشر باعتباره سلعاً فقط، لذلك نرى أن زواجه من ديزي لم يكن إلا مجرد عملية مقايضة لجمالها، و شبابها، و وضعها الاجتماعي مقابل مال توم و سلطته. ومن أهم الرموز على عملية الشراء في الرواية كان عقد اللؤلؤ الذي يساوي ٣٥٠.٠٠٠ دولار لزوجته المستقبلية ديزي. و يقوم توم بالطريقة نفسها وعن طريق ماله، و مكانته الاجتماعية بشراء ميرتل ويلسون والعديد من النساء الأخريات من الطبقة العاملة ليمارس معهن الرذيلة، كما كان الحال مع خادمة المنزل التي مارس معها الرذيلة بعد ثلاثة أشهر فقط من زواجه بديزي. ولا يفهم اختياره لنساء من الطبقة الدنيا لممارسة الرذيلة معهن إلا بأنه تسليع للبشر، فهو في النهاية يعطي المال مقابل جسد النساء المحتاجات له (قيمة التبادل).

إن تصرفات توم التسليعية في الرواية لا تقتصر على علاقاته مع النساء فحسب، و لكن نجدها تتجلى أيضا في ممتلكاته: و لأن الرأسمالية تعزز فكرة أن قيمة الإنسان مساوية لقيمة ما يملك، نجد أن سعادة توم بممتلكاته تتأتى من هذه الفكرة النابعة أيضا من قيمة التبادل؛ ففي النهاية تعطيه ممتلكاته وزنا اجتماعيا مقابل المال الذي يدفع ولذلك نجده يتكلم على بيته فيقول: "أملك منزلاً جميلا"، "لقد كان مملوكا لديمين Demaine، رجل النفط المعروف" (ص١٢ ؛ فصل ١) . من الواضح هنا أن توم يتكلم و كأن أصالة المنزل تنتقل لشخصه. ومن الأمثلة الأخرى على رغبة توم باستعراض عضلاته الاقتصادية- الاجتماعية ذاك الموقف المتعلق باللعب بمشاعر جورج ويلسون عند الحديث عن رغبة ميكانيكي بشراء سيارة توم ليبيعها لاحقاً بمبلغ أكبر. و بما أن توم قد ورث ثروة ضخمة لدرجة أنه لا يمكن أن ينفقها كلها، فهل هو بحاجة فعلاً إلى مثل هذه المواقف لكي يرفع من معنوياته الاقتصادية-الاجتماعية.

obeikandi.com

ومن التناقضات الساخرة التي تتعلق بمبدأ التسليع في الرواية حقيقة أنّ التسليع يخلق رغبات جديدة حتى عند تحقيق تلك الرغبات، و ذلك لأن مبدأ الرضا عن القيمة الذاتية ينتج دائما عن معايير خارجية، كتقليعات الملابس، لذلك لا نستقر أبداً، و لا نشعر بالرضا عما نمتلك و لهذا تجدنا دائماً نسعى لامتلاك ما هو أحدث و أفضل وبهذه الحالة نظن إذا ما اشترى الآخرون شيئاً أفضل مما لدينا أنهم حسب هذا المنظور "أفضل" مما نحن عليه. ونعود لشخصية توم لنرى هذه الحالة من عدم الأمان و نقول إنه و في أثناء العمل الروائي يبقى معذبا بفكرة أنه لن يتربع أبدا في المنزلة الاجتماعية التي يحلم بها: كون الشخص ولد أصلا في الشرق. فعلى الرغم من أن توم ورث ثروته من عائلته الغنية في شيكاغو—أي أن هذه الثروة ليست "بجديدة" بمعنى أنه لم يحصل عليها خلال حياته —فإن عائلة هكذا في العشرينيات تعتبر "جديدة" في الشرق مقارنة بالعائلات الأخرى التي عاشت هناك منذ الهجرات الانجليزية و الهولندية الأولى. ولكي تكون ثرياً من وجهة نظر سكان الشرق، وذلك في العشرينيات على أقل تقدير، فإنه من أحد متطلبات الثراء أن تكون قد كسبت ثروتك ليس في الماضي فحسب، بل في الشرق. فإذا كنت ممن ينحدرون من الغرب، وبغض النظر عن حجم و قدم ثروتك، فإنك تعتبر بعيون الشرقيين من أولئك الذين قدموا حديثاً.

وبما أن توم قد درس في جامعة ييل Yale، فلا بد أنه كان مدركاً، كما كان فيتزجيرالد، للحقيقة المؤلمة التي لن تمكنه أبدا من تحقيق مقتضى المنزلة الاجتماعية الشرقية، التي تتأتى مع الولادة كما أسلفنا. وحتى في حال عودته و ديزي إلى أوروبا أو الغرب الأوسط، نجده يحمل هذا الإحساس المؤلم بالدونية الاجتماعية. لذلك نجده يحاول أن يصل إلى منزلة غير تلك التي لا يستطيع الوصول إليها، فيلجأ إلى أسلوب اجتماعي جديد مغاير تماما للذي لا يستطيع الوصول إليه، فمثلا يصبح كلامه عاميا، ويصبح صوته عاليا عندما يتحدث، ويصبح سلوكه العام أكثر جرأة ووقاحة إلى حد ما —وكل هذا ليطمئن نفسه أن كل ما يهم في الحقيقة هو المال و السلطة فقط، وهي محاولة لإظهار أن ثروته تعزله عن الاعتبارات المتعلقة باللباقة و الطبقية. كما أن "عقلانية" توم العلمية المزيفة عندما يتحدث إلى نيك على كتاب قرأه عن حضارة البيض—بالإضافة إلى العنصرية التي تعززها هكذا قراءة—يمكن أن تندرج في ذات الإطار. أما ادعاؤه بالقول إنه ينتمي إلى العرق الآري فهو ليس إلا محاولة أن ذلك يقابل بأهميته الانتماء إلى الثروات القديمة و أصحابها. وكما يقول توم: " لقد أنتجنا كل الأشياء التي تصنع الحضارة—آه، العلم، والفن، وكل ما إلى ذلك" (ص١٨ ؛ فصل ١).

ومن النتائج الطبيعية لقيام توم بتسليع الآخرين قدرته على التلاعب بهم بدم بارد ليحقق غاياته، إذ يُعرَّف التسليع على أنه اعتبار الأشياء "والناس" سلعاً أو "أشياء" لا أهمية لها إلا في مدى منفعتها لنا. لذلك نجده يقنع ميرتل ويلسون بإقامة علاقة جنسية معه عن طريق إيهامها أنه سيتزوجها يوما ما، و أن تردده في تحقيق ذلك يرجع

إلى مذهبها الكاثوليكي المزعوم وليس إلى عدم وجود الرغبة لديه. و لكي يزيح منافسه على حب ديزي، نجده يضحي بجاتسبي من خلال الإيقاع بينه و بين جورج ويلسون، حيث يرسل هذا الأخير مسلحاً وهائجاً إلى منزل جاتسبي من دون أن يحذره ولو هاتفياً. أما قدرات توم الشريرة، فتظهر من خلال معرفته بعالم الجريمة المتمثل بشخص والتر تشيس Walter Chase الذي كان منخرطاً بأنشطة غير مشروعة مع جاتسبي.

على الرغم من أن شخصية توم الشريرة قد تدفعنا للتعاطف مع هؤلاء المعتمدين عليه لا نرى ديزي ضحيةً بريئة لتسليع توم لها حيث إن قبولها للآلئ و زواجها من توم في الأصل لم يكن إلا عملية تبادل قيمة بالنسبة لها وهذا يجعلها مثله بطريقة ما. لذلك نستطيع القول إنها تشكل نسخة أخرى من توم، حيث تقوم هي أيضا باعتناق أي فكرة مهما كانت طالما تعتقد أنه سيحسن من وضعها وهذا يبرز عندما قامت بتسليع إحساسها بالاستياء من أجل إثارة إعجاب نيك:

> "أترى يا نيك؟ أعتقد أن كل الأمور الآن مزرية" وتابعت حديثها مبدية قناعتها، " الجميع يعتقدون ذلك حتى أكثر الناس تقدما! أنا أعلم ذلك لأنني ذهبت إلى كل الأماكن، و رأيت و فعلت كل شيء." قالت هذا وومضت عيناها حول المكان بتحد وكأنها عيون توم ....
>
> من اللحظة التي انقطع كلامها... استطعت استشعار عدم صدق ما قالته... وفي لحظة نظرت إلي بابتسامة متكلفة على وجهها الجميل وكأنها تؤكد عضويتها في مجتمعية سرية متميزة كانت قد انضمت إليها بصحبة توم. (ص ٢١-٢٢ ؛ فصل ١)

وإذا نظرنا إلى علاقة ديزي خارج نطاق الزوجية مع جاتسبي، كما هو الحال بعلاقتها الرومانسية السابقة معه، نرى بوضوح أنها مبنية على مبدأ التسليع في الحياة حيث إنها لم تكن أبدا لتهتم به لو كان هو من طبقة غير طبقتها. و يبدو التسليع جليا بشكل أكبر عندما وافقت بسهولة أن يأخذ جاتسبي اللوم في مقتل ميرتيل على نفسه وتعود هي مسرعة إلى قصرها برفقة زوجها توم، و هذا مما لا شك فيه يشير إلى أنها ،مثل زوجها توم تماما، مستعدة للتضحية بأي شخص و بدم بارد أيضا طالما يخدم هذا مصلحتها (التسليع).

ويبدو مبدأ تسليع عائلة بوكانن لعالمهم و ثروتهم الطائلة التي تتيح لهم "سحق الأشياء و الأفراد ومن ثم الانسحاب نحو أموالهم " (١٨٧-٨٨ ؛ فصل ٩) أمراً مرفوضاً من خلال التباين الاقتصادي- الاجتماعي الذي يمثله "وادي الرماد" (٢٧ ؛ فصل ٢) بالقرب من مكان سكن جورج و ميرتل ويلسون .لا مكان لأناس من أمثال عائلة ويلسون في عالم يهيمن عليه أفراد مثل عائلة بوكانن. "فوادي الرماد" هذا—

> حقل رائع حيث ينمو الرماد كالقمح على التلال و الحدائق الغريبة. في هذا الوادي يتخذ الرماد شكل المنازل والمداخن و الدخان الصاعد منها و يتخذ أيضا شكل الرجال الذين يتحركون ببلادة و يتفتتون في الهواء المليء بالرماد" (٢٧ ؛ فصل ٢)

obeikandl.com

—يشكل صورة قاسية لحياة أولئك البشر الذين لا يتمتعون بالموارد الاقتصادية- الاجتماعية التي تمتلكها عائلة بوكانن. إن الرماد هو ما يتبقى بعد أن يتم استهلاك شيء أو إحراقه ولأن الوادي بالمعنى الحرفي ليس إلا منطقة "لإلقاء القمامة" حيث "يأتي أحياناً طابور من عربات [قطار] رمادية... بغرض الاستراحة، ويتسارع الرجال الموشحون بالرماد وهم يحملون المجارف الرصاصية و يثيرون سحابة لا يمكن اختراقها" (٢٧ ؛ فصل ٢) بينما يفرغون النفايات من العربات. ومن الواضح أن الوادي يبدو مكانا "لإلقاء البشر" المعدمين أيضا. و بالإضافة إلى الرجال الذين يزيلون القمامة من القطار، يوجد هناك فقط "عدد قليل من المحلات المبنية بالطوب الأصفر" (٢٨ ؛ فصل ٢) تحتوي على محل للإيجار، ومطعم يفتح طوال الليل يتجه نحوه خط من الرماد" (٢٩ ؛ فصل ٢)، وورشة عمل تابعة لجورج ويلسون يسكن فوقها هو وميرتل في شقة صغيرة.

من هذه البيئة المكانية والزمنية بالذات تولد فكرة الحلم الأمريكي حيث ينشأ الحلم عادة من وضع ميؤوس منه ليكبر و يصبح حلما بالوصول إلى الأمان المادي، ورغم هذا تنبئ اللغة المستخدمة في وصف هذا المشهد بأن هذه البيئة أرض اليأس والأحلام المستحيلة فهي"أرض رمادية"، "غير قابلة للحرث"، و"مليئة بموجات الغبار الداكنة...التي تتدفق بدون توقف" و"مطوقة بنهر صغير ملوث" (٢٧-٢٨ ؛ فصل ٢). ولا يوجد هناك أطفال، ولا ما يشير على الأقل إلى مستقبل أفضل، باستثناء "الطفل الإيطالي الهزيل المغطى بالرماد...الذي يضع [الألعاب النارية] في صف واحد على مسار السكة الحديدية" (٣٠ ؛ فصل ٢)، والذي بالكاد يجسد مستقبلاً واعداً. لذلك يبدو جليا أن الطريقة الوحيدة للبقاء على قيد الحياة في مثل هذا الجحيم هي أن تسمح لأفراد مثل توم باستغلالك، كما فعل جورج عندما سمح لتوم بإذلاله في سبيل إقناعه ببيع سيارته، و كما سمحت ميرتل لتوم بأن يسيء معاملتها على أمل أن تخرج من الحياة التي تعيشها في وادي الرماد إلى الأبد. ولكن مع نهاية العمل يكتشف كل من ميرتل و جورج أن الطريقة الوحيدة للخروج من "مكب نفايات" الرأسمالية هي الموت.

وحين ننظر إلى جيه جاتسبي، الشخصية التي من المفترض أن تمثل الحلم الأمريكي و الأمل الذي تمنحه الرأسمالية للجميع، نكتشف من خلال معاينة أكثر دقة لشخصيته، فراغ الحلم الأمريكي وخداعه. لقد انقلبت حياة جاتسبي من فقر مدقع إلى ثراء فاحش خلال أعوام قليلة. لقد كان "برنامجه" في مرحلة صباه، والذي كان ينظم أوقاته فيه، يتضمن تحسين الذات على طريقة بنجامين فرانكلين، وبين مساعي أخرى، كممارسة "الخطابة" ودراسة "الاختراعات اللازمة" (١٨١ ؛ فصل ٩)، الأمر الذي يجد صدى له مع صورة الحلم الأمريكي للرجل العصامي. وعلى الرغم من أن الدافع من وراء سعيه لتجميع الثروة هو دافع بريء، أي الفوز بقلب ديزي، نرى أنه لم ينجح في إيصاله لمن يحب. إذا ما افترضنا أن جاتسبي هو الممثل الأكبر لفكرة الحلم الأمريكي يبدو جليا لنا كم هو فاسد هذا الحلم لأن جاتسبي حقق كل الثروة التي يمتلكها من خلال أعمال إجرامية و هذا ما يهدم بلا شك صورة الفرد

الصادق والعامل الجاد التي يدعي الحلم الأمريكي أنه يرعاها و يشجعها. وعلى الرغم من أن شخصية جاتسبي تتمتع بسحر أكثر من توم و ديزي، إذ يصوره نيك على نحو أكثر تعاطفا، إلا أنه يقوم بتسليع عالمه تماماً كما يفعلون هم. وفي الواقع، يمكن القول أنه يفعل ذلك بدرجة أكبر.

وهنا لا بد من ملاحظة أنه مهما بلغت أهمية ممتلكات عائلة بوكانن لهم من ناحية قيمة سمة التبادل، إلا أن هذه الممتلكات تتمتع أيضا بقيمة الفائدة، فنراهم مثلا يأكلون على طاولاتهم الفاخرة و يستلقون على أرائكهم الوثيرة. أما إذا نظرنا لجاتسبي، فنرى أنه لا يستخدم في قصره الضخم الرائع سوى غرفة نومه البسيطة. و نضيف هنا أننا لا نراه في العمل الروائي في تلك الغرفة إلا مرة واحدة وكان هدفه هنا أن يري الغرفة لديزي. و بالفعل فنحن لا نرى جاتسبي يتمتع بمكتبته، أو بحوض السباحة، أو بالقارب المائي، أوبشرب الخمر. و نلاحظ بالإضافة لكل هذا أنه حتى لا يعرف معظم الضيوف في حفلاته المترفة. و بهذا يبدو جليا أن الغاية من ممتلكاته المادية هي فقط متعلقة بـ قيمة سمة التبادل: فهو لا يريد من هذه الممتلكات سوى التألق الذي يجنيه امتلاك هذه الأشياء. ونلحظ هنا أيضا أن سمة سلعه هي سمة جوفاء، فمكتبته مليئة بكتب لم تُفتح قط، " محاكاة .... فندق دي فيل" ب "ببرجه الباسق "الجديد" تحت طبقة خفيفة من اللبلاب المتعرش" (ص٩ ؛ فصل ١)، و صورته في جامعة أكسفورد ليست إلا رمزا لمظاهر خادعة خالية من أي جوهر. لذا يمكن القول بأن كل ما حققه و امتلكه جاتسبي كان موجها نحو هدف واحد: حصوله على مظهر قيمة سمة التبادل و بالتالي امتلاك ديزي .

إن امتلاك ديزي من قبل جاتسبي سيمنحه ما يريد فعلا: سمة دائمة أنه ينتمي لنفس الطبقة الاقتصادية–الاجتماعية البراقة الكاملة الفارهة — طبقة الأثرياء التي جسدتها ديزي عندما التقى بها لأول مرة. إن وجود ديزي منح المنزل الذي عاشت فيه شعورا "أخاذا"،

> كانت بعض غرف النوم في الطابق العلوي أجمل و ألطف جوا من غيرها. كان هناك مرح و وحب و رومانسية في الأروقة... كانت رائحة السيارات الجديدة عابقة، و كانت الرقصات و الورود التي نادرا ما تذبل. (ص ١٥٥-١٥٦ ؛ فصل ٨)

و الأهم من كل هذا فإن امتلاك ديزي، السلعة الأهم، سيمكّن جاتسبي من "غسل" "أمواله الجديدة" ويجعلها تبدو أموالا "قديمة"، فيجعل من "برجه الباسق" المحاكي لفندق دي فيل معلماً عريقاً. إذاً، ما يقوم به جاتسبي ليس إلا عملية تجميع سلع للحصول على سلع أخرى و في هذه الحالة فالسلعة الأخرى الأهم هي ديزي.

من هنا نلحظ أن تسليع جاتسبي لعالمه مماثل تماما لما يقوم به توم حيث إنه مرتكز أيضاً على عدوانية باردة للوصول لما يريد، ففجوة الرفاهية التي يعيش فيها جاتسبي لم تأت من فراغ لأنها مدعومة من عالم مظلم شرير مليء بالفساد و الجريمة و الموت. و تتضمن الأنشطة التي جمع جاتسبي من خلالها ثروته التهريب غير الشرعي و

بيع السندات المزيفة، و هنا نأتي على ذكر "ميير ولفشيم" الذي يملك من العلاقات في عالم الجريمة أن "يعبث" بنتيجة دوري كرة القاعدة عام ١٩١٩ وهو ذات الرجل الذي يفتخر بكونه مَن منح جاتسبي فرصة البداية.

ونرى لمحة عن هذا العالم "البغيض" في ملامح خدم ولفشيم الإجراميين (ص١١٩ ؛فصل ٧) الذين أرسلهم للعمل لصالح جاتسبي، وأيضا نرى هذا في المكالمات الهاتفية الإجرامية التي يتلقاها جاتسبي (و التي يتلقاها نيك بالصدفة بعد موت جاتسبي). إن العالم الذي دخله جاتسبي لتحقيق حلمه ليس إلا عالماً من المفترسين والضحايا حيث الخمر غير المرخص— والسيئ النوع في الغالب — يُباع علناً لأي كان ما دام يمتلك النقود، ونرى أيضا بيع السندات المزيفة لمستثمرين بسطاء. وبعض من يشتري ذلك الخمر قد يصيبه المرض بسببه وبعضهم قد يموت. وكل صغار المستثمرين الذين يشترون السندات المزيفة سيخسرون نقودهم الي ستتسبب بإفلاسهم. وعندما تحدث أخطاء من قبل المجرمين و تتدخل يد القانون، نرى أنه يجري التضحية بشخص ما ليتحمل كل اللوم كما فعل جاتسبي بوالتر تشيس Walter Chase.

ولو أخذنا رغبة جاتسبي في الحصول على ديزي لوجدنا أيضا أن هذه الرغبة تكونت من خلال منظور العالم السفلي، حيث نرى كيف "أقنعها جاتسبي في المرة الأولى التي يجهر لها بحبه في منزل أهلها في مدينة لويزفيل أنه من نفس الطبقة التي تنتمي هي إليها"، بينما في الحقيقة "لم تكن لديه عائلة ميسورة الحال تقف خلفه و تدعمه و أنه كان عرضة لهوى الحكومة ليتم إرساله لأي مكان في العالم" (ص ١٥٦ ؛ فصل ٨)

> مهما كان مستقبله مشرقا... كان في الحاضر شابا (جنديا) مفلسا بلا ماض و في أية لحظة قد ينتهي تكليفه العسكري مما حتّم عليه استغلال وقته بشكل كبير. أخذ كل ما استطاع أخذه بضراوة— و بالنهاية في ليلة من ليالي أكتوبر (تشرين الأول) الهادئة أخذ ديزي، أخذها لأنه لم يملك حتى حق لمس يدها. (ص ١٥٦ ؛ فصل ٨)

حتى اللغة المستخدمة في تلك اللحظة لم تكن لغة تنتمي للحب بأية طريقة "أخذ ما استطاع الحصول عليه بضراوة وبلا ضمير" (ص ١٥٦). في الحقيقة تبدو هذه اللغة أنسب لوصف قاطع طريق أو سفاح لا عاشق، فهي ذلك النوع من اللغة التي تناسب صحبة جاتسبي المريبة مع دان كودي Dan Cody قبل لقائه بديزي، وتتناسب مع نشاطاته الإجرامية التي تلت علاقته الغرامية بديزي للمرة الأولى.

وبالتالي فإن جاتسبي ليس مستثنى من التصوير البغيض المعروض عن الأغنياء. و في الواقع، فإن تصوير شخصيته يثبت لنا أن الحلم الأمريكي لا يعطينا بديلا أخلاقيا عن عالم عائلة بوكانن المسلّع مثلا، بل على العكس ينتج ذات التسليع للبشر و الأشياء على حد سواء. إن هذا العمل الروائي بلا شك يفضح آثار الرأسمالية الهدامة على الفائزين اقتصادياً واجتماعياً مثل توم، و ديزي، و جاتسبي، و على الخاسرين أيضا مثل ميرتل و جورج.

obeikandl.com

في مقابل انتقاد هذه الرواية القوي للرأسمالية هناك وجهة النظر القائلة بأن الرواية ليست إلا تعزيزا ماكرا لأيديولوجية الرأسمالية القمعية. وترتكز وجهة النظر هذه على مناح ثلاثة: الأول: أن التصوير البغيض لشخصيات ميرتل و جورج يدفعنا نحو تجاهل حقيقة أن كليهما ضحية للنظام الرأسمالي الذي يكافحان للبقاء على قيد الحياة تحت مظلته. الثاني: لأن نيك قد أغري بالحلم الأمريكي الذي يمثله جاتسبي نرى لغته عند الحديث عن جاتسبي لغة رومانسية رقيقة جميلة وهذا بدوره يؤثر على رؤية القارئ لجاتسبي. الثالث: أن اللغة المترفة التي استخدمت في وصف حياة الأغنياء مثل عائلة بوكانن تجعل القارئ ينجذب إليها دون أخذ الناس الذين يعيشونها بعين الاعتبار.

إنّ الخلل الأكثر وضوحاً في هذه الرواية من وجهة نظر ماركسية هو طريقة العرض الخالية من التعاطف مع كل من شخصيتي ميرتل، و جورج ويلسون اللذين يمثلان الطبقة الدنيا في الحبكة. و تحاول كلتا الشخصيتين أن تحسنا من ظروفهما بالطرق الوحيدة المتاحة لهما فنجد جورج قوي التمسك بعمله الذي بدأه توا و نرى ميرتل تسوق البضاعة الوحيدة التي تملكها (جسدها) فها هي تؤجره لتوم على أمل أن يشتريه يوما ما و يتزوجها. هاتان الشخصيتان ليستا إلا ضحيتين حاولتا النجاح في ظل اقتصاد رأسمالي حيث إن النجاح فيه لا يتأتى إلا عن طريق السوق. و الأسواق المتاحة لهما لم تمكنهما من النجاح و ألقت بهما في "وادي الرماد". ويعترض الماركسيون على طريقة عرض الحقائق الاقتصادية-الاجتماعية التي تتحكم بحياة ميرتل و جورج حيث إن طريقة عرضهم هذه قد تظهرهم نموذجين سيئين من أفراد الطبقة الدنيا فهو مشار له في العمل على أنه ليس بذكي ومشار لميرتل على أنها صاحبة صوت صاخب و مولعة بالجنس على نحو فاضح. لذلك قد نشعر بالأسف على جورج لبعض الوقت لكن هذا الأسف يزول مع فشله المتكرر. وبدلا من أن نمتعض من النظام غير العادل نمتعض من جورج نفسه الذي لا يستطيع انتشال نفسه من براثن وضعه السيئ: أي أننا نغضب من الضحية لا من النظام الذي يقمع الضحايا.

ومن الأمور الأخرى التي تؤخذ على الرواية من وجهة نظر ماركسية طريقة كلام نيك عن جاتسبي. فكما أسلفنا يتحدث نيك عن جاتسبي بلغة رومانسية دافئة على الرغم من أنه يفترض به أن يتحدث عنه بطريقة سيئة تماما كما يتحدث عن عائلة بوكانن و لنفس الأسباب المتعلقة بالثراء الفاحش، و تسليع الآخرين. فمثلا يقول نيك عند الحديث عن جاتسبي: "إنّ هناك شيئاً رائعاً في هذا الرجل فهو يمتلك حساسية دافئة لوعود الحياة... لقد كانت هديته مليئة بالأمل و الرومانسية التي لم أرها ومن غير المرجح أنني سأراها في أحد أبدا" (ص ٦ ؛ فصل ١).

ويبرز إعلاء نيك لشأن جاتسبي أيضاً من خلال تركيزه على وصف جاتسبي بأوصاف رومانسية: الفتى الثائر، والشاب الطموح، و الحالم المثالي، و العاشق المخلص، و الجندي الهمام، و المضيف السخي و ما إلى ذلك من أوصاف رائعة. وعند حديث نيك عن الأمور الإجرامية التي يقوم بها جاتسبي نجد لغته تأخذ القارئ بعيدا عن إدانة العمل الإجرامي أخلاقيا فمثلا يقول: "قالت الشابات إنه مهرب و هن يمضين إلى مكان ما بين خليط مشروباته

والورود." (ص ٦٥ ؛ فصل ٤) فمن الواضح من لغة نيك أنه يحاول التغطية على عمل جاتسبي الإجرامي ضد منتقديه حتى عندما يكونون على حق من خلال جمالية كلامه عن سخاء جاتسبي و رونق قصره و حديقته، و بالتالي تهميش حقيقة أن " حفلاته و وروده" لم تكن في الحقيقة ملكه حيث جرى شراؤها بأموال حُصِّلت من أعمال إجرامية.

وبطريقة مشابهة يؤثر نيك أيضا على ردة فعلنا من سلوك جاتسبي من خلال كلامه العاطفي على هذه السلوكيات و الأحداث التي هي مشينة في حقيقة الأمر، فمثلا عندما واجه توم جاتسبي اعترف الأخير أمام الجميع أن تجربته في أكسفورد جاءت بترتيب حكومي للجنود الأميركيين الذين بقوا في أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، "أراد نيك هنا أن يقف و يصفعه" (ص ١٣٦ ؛ فصل ٧). إن هذه التنازلات الصغيرة التي قدمها جاتسبي لعرض الحقيقة جددت في نيك "إيمانا أكبر في جاتسبي " (ص ١٣٦ ؛ فصل ٧). و على الرغم من معرفة مصادر ثروة جاتسبي في العالم السفلي يقول نيك أن جاتسبي مستثنى من سخطه، "جاتسبي كان إنسانا جيدا في النهاية ؛ إنّ الشيء الذي افترس جاتسبي والذي طرح الغبار الكريهة في أعقاب أحلامه " (ص ٦ ؛ فصل ١) كان محط سخط نيك و الكثير من القراء أيضا. إن كلام نيك الدافئ عن جاتسبي دفع العديد من النقاد للتأثر به ورؤيتهم له على أنه رجل صالح، فنرى مثلا الناقد توم بيرنام Tom Burnam يقول "لم يَفسد جاتسبي رغم الفساد الذي أحاط به" (ص ١٠٥)، و تقول الناقدة روز أدريين جالو Rose Adrienne Gallo إن جاتسبي "حافظ على براءته حتى النهاية" (ص ٤٣) .[1]

ولكن لماذا يخدع نيك نفسه و يخدعنا أيضا فيما يتعلق بجاتسبي؟ لماذا يبرز صفاته المحببة و إيجابياته و يلقي بسلبياته على عاتق الآخرين؟ أعتقد أن السبب وراء هذا يكمن في حقيقة أن الراوي نفسه (نيك) قد سحر بحلم جاتسبي. لقد بلغ نيك الثلاثين وما زال معتمدا على والده ماديا بينما يحاول أن يتبين ما عليه القيام به، و هذا يجعله متمسكا بمثال حلم مثل حلم جاتسبي ليمنحه الأمل في الحياة. يبدو جليا في الرواية أن نيك خائف من حقيقة أن كل ما يصبو إليه عبارة عن "مجموعة من الرجال غير المتماسكين، و حقيبة مهترئة من الحماس، و شعر مترقق" (ص ١٤٣ ؛ فصل ٧) . فمع صيفه في نيويورك — و سلسلة مغامراته الأخيرة — التي انتهت بشكل مأساوي، يريد نيك أن يؤمن أن حلم جاتسبي يمكن أن يكون حقيقياً و ينطبق عليه: رجل محطم لا يملك شيئا ينجح ماديا، و يجد فتاة أحلامه، و ينظر للمستقبل بأمل لعله يوما ما يحقق حلما مثل حلم جاتسبي. ولهذا نجده يغض الطرف عن حقيقة فساد حلم جاتسبي و يتآمر مع رغباته وهذا بلا شك قد يؤثر على القارئ، و يدفعه أيضا للتواطؤ مع حلم جاتسبي الفاسد.

يقول الناقد أندرو ديلون Andrew Dillon إن "جاتسبي امتلك العالم الذي يرغب القارئ بامتلاكه: الحاضر الماجن" (٦١) و هذا بطبيعة الحال يظهر مدى قوة و سيطرة فكرة السلعة. لذلك نقول إن عدم استغلال جاتسبي لجميع مناحي الرفاهية في قصره، وقاربه الطائر، وحوض السباحة، ومكتبته، قد يدفع القارئ للتفكير بأنه لو كان مكانه لاستغل كل شيء حتى النخاع. و هذه أحد المآخذ الماركسية الأخرى على هذه الرواية، إذ إن اللغة الراقية الجذابة والساحرة التي استخدمت لوصف عالم جاتسبي المرفّه و الفخم تجعل القارئ يميل إلى فكرة التسليع. كل شيء في حفلاته المترفة من مشروبات و أطعمة و ما إلى ذلك يخلق جوا سحريا يستميل القلوب و الشهوات. نرى مثلا المشروبات تبدو فاتنة: "صينية المشروبات **تطفو** نحونا من خلال الشفق" (ص ٤٧ ؛ فصل ٣)، و على "طاولات الأطعمة نرى الأطعمة المزينة و المتبلة ومن حولها تصاميم السلطات و الديوك **المائلة** للون الذهب الداكن" (ص ٤٤ ؛ فصل ٣).

وتبدو أيضا فكرة السلع و التسليع جلية أيضاً في وصف منزل عائلة بوكانن في " إيست إج" :

> كان منزلهم ... قصرا بهيجا ملونا بالأحمر و الأبيض على الطراز الجورجي مطلا على مياه الخليج. وكان موجه يبدأ بالشاطئ و يمتد نحو الباب الأمامي لمسافة ربع ميل ثم يقفز فوق ساعات شمسية و ممرات من القرميد و حدائق غنّاء، وأخيرا حين يبلغ القصر ينساب على جوانب كروم مشرقة كأنما بقوة استمرار جريانه ؛و كان يقطع الواجهة خط من النوافذ الفرنسية تتوهج في تلك اللحظة بانعكاس الأصيل الذهبي، و قد انفرجت النوافذ لتستقبل المساء الدافئ....
>
> شمل المنظر الأمامي ... حديقة منخفضة على الطراز الإيطالي، و نصف فدان من الأزهار الغامقة اللون الحادة الرائحة وقاربا بخاريا أفطس المقدمة يقارع المد بهديره على الشاطئ....
>
> مشينا عبر ممر عال متجهين نحو مكان بهي وردي اللون تربطه بالبيت من نهايته بصورة توحي بوشك الانفصال نوافذ فرنسية .... هبت نسمة قوية في الغرفة أطارت الستائر كالأعلام الشاحبة ثم رفعتها باتجاه السقف الشبيه بكعكة العرس البيضاء، ثم انحدرت الستائر و انصبت على السجاد الخمري اللون ملقية عليها ظلا كظل الريح فوق البحر. (ص ١١-١٢ ؛ فصل ١)

مما لا شك فيه أن هذه الفقرة تداعب الحواس الخمس لأي إنسان، فاللغة المستخدمة حسية جدا لدرجة تجعل المنزل وكأنه مخلوق حي يتنفس. و يمنح مثل هذا الوصف المكان صفة مستقلة عن ساكنيه: أي أن المكان لا يحتاج لتوم وديزي ليبدو بهيّاً، و أنه سيبقى بهيا حتى بعد ذهاب عائلة بوكانن. و نستطيع في الحقيقة و بكل سهولة وسعادة أن نتخيل هذا المكان بدون ساكنيه ؛أي أن المكان أكبر من عائلة بوكانن فهو يحتويهم و يتفوق عليهم. فهم لا يستهلكونه و لا يستنزفون إمكانياته. و هذا بدوره يشد القارئ بعيدا عن ساكنيه (عائلة بوكانن) و مدى الفساد الذي

يعيشون فيه. ولهذا يبدو المكان منيعا في وجه فسادهم: فنجد أننا لا نربط بين المكان و الأحداث التي تحدث فيه. وبالتالي يفرض القصر نوعا من الجاذبية المغناطيسية لدى العديد من القراء. لذلك يقول الماركسيون أن فيتزجيرالد بلا ريب منتقد للرأسمالية لكنه أيضا شاعرها المتوج، فأسلوبه الشعري في وصف سلع الرأسمالية يجذب القراء أكثر من انتقاد الرواية للرأسمالية.

رغم أن "جاتسبي العظيم" توفر نقدا فعالا للرأسمالية إلا أنها في الوقت نفسه تسوق لأيديولوجيتها بقالب جديد. ومما لا شك فيه أن هذه الازدواجية في النص تمنح العمل حسّاً ساحراً: فإذا قمنا بـ "تشغيل القوارب والإبحار عكس التيار، لنعود للماضي" (ص ١٨٩ ؛ فصل ٩) نجد أن هناك في الرواية ما يدعم الاتجاه الآخر و يضعنا تحت تعويذة الرأسمالية. وتنتهي الرواية بفشل جاتسبي في تحقيق الحلم الأمريكي، ولكن بما أنّ الرواية سقطت فريسة للأيديولوجيا الرأسمالية التي حاولت إدانتها، نرى كثيرا من القراء يعودون لقراءتها و مناقشتها.

أسئلة للمزيد من التدريب:تطبيق النهج الماركسي في التعامل مع أعمال أدبية أخرى:

يفترض من الأسئلة التالية أن تكون نموذجية حيث يمكن تطبيقها في استخدام النظرية النقدية الماركسية لتفسير الأعمال الأدبية التي سنذكرها أو أي أعمال أدبية أخرى يختارها القارئ :

١- كيف تبدو البنية الطبقية في قصة "وردة لإيميلي" A Rose for Emily ١٩٣١ للمؤلف ويليام فوكنار William Faulkner مسؤولة عن معظم أحداث و شخصيات القصة؟ هل تعتقد أن القصة تدعونا لانتقاد الطبقية أم لا؟

٢- ماذا عسانا أن نتعلم عن الإسراف في الاستهلاك و التسليع من قصة " الدرس" The Lesson(١٩٧٢) لـ توني بامبارا Toni Bambara؟ وكيف توظف القصة طرحها لهذه الوقائع الرأسمالية في انتقاد القمع الطبقي؟

٣- كيف يمكننا اعتبار رواية جون شتاينبك John Steinbeck "عناقيد الغضب" Grapes of Wrath ١٩٣٩ نقداً ماركسياً للرأسمالية الأمريكية؟ و كيف يدعم قالب الرواية (الواقعية) هذا الطرح؟ كيف تُضعف نهاية نسخة الفيلم من هذه الرواية أهمية نهاية الرواية الأكثر واقعية؟

٤- أعط وصفا للنظام الطبقي المتحكم بحياة الشخصيات في قصة كيت تشوبن Kate Chopin القصيرة "العاصفة" The Storm (١٨٩٨). كيف فشلت القصة في انتقاد الطبقية التي تحدثت عنها؟

٥- كيف يمكننا اعتبار قصة لانغستون هيوز Langston Hughes "على الطريق" On the Road (١٩٥٢) نقداً ماركسياً للدين المنظم؟

ملاحظات

١- لوجهات نظر مماثلة عن جاتسبي، انظر مثلاً بيولي، و كارترايت، وتشيس، و ديلون، و هارت، و لو فوت، و موور، و ناش، و ستيرن، و تريلينغ. ولوجهات نظر للجانب الشرير عند جاتسبي، انظر مثلاً بولي و راو.

For further reading

Day, Gary. Class. New York: Routledge, 2001.
Eagleton, Terry. Marxism and Literary Criticism. Berkeley: University of California Press, 1976.
Haslett, Moyra. Marxist Literary and Cultural Theories. New York: St. Martin's, 2000.
Horkheimer, Max, and Theodor Adorno. Dialectic of Enlightenment. 1944. Trans. John Cumming. New York: Continuum, 1982. (See especially "The Culture Industry," 120–67.)
Marx, Karl. Capital: A Critique of Political Economy. 1867. New York: International Publishers,1967.
———. Economic and Philosophic Manuscripts of 1844. New York: International Publishers, 1964.
Veblen, Thorstein. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. 1899. New York: Mentor-NAL, 1953.
Weber, Max. The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism. New York: Scribner's, 1958.
Williams, Raymond. Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 1977.
Wright, Erik Olin. Class Counts. Student Edition. New York: Cambridge University Press, 2000.

For advanced readers:

Althusser, Louis. Lenin and Philosophy and Other Essays. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review, 1971. (See especially "Ideology and Ideological State Apparatuses," 127–86.)
Baudrillard, Jean. For a Critique of the Political Economy of the Sign. 1972. Trans. Charles Levin. St. Louis: Telos, 1981.
Benjamin, Walter. Illuminations. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace and World, 1955.
Bennett, Tony. Formalism and Marxism. London: Methuen, 1979.
Habermas, Jurgen. The Philosophical Discourse of Modernity. Trans. Frederick Lawrence. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1987.
Howard, Jean E., and Scott Cutler Shershow, eds. Marxist Shakespeares. New York: Routledge, 2001.
Jameson, Fredric. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.
Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. London: Verso, 1985.
Lukacs, Georg. History and Class Consciousness. 1923. Trans. Rodney Livingstone. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1971.
Macherey, Pierre. A Theory of Literary Production. Trans. G. Wall. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
Žižek, Slavoj. The Sublime Object of Ideology. London: Verso, 1989.

Notes

1. For similar views of Gatsby, see, for example, Bewley, Cartwright, Chase, Dillon, Hart, Le Vot, Moore, Nash, Stern, and Trilling. For views of Gatsby's sinister side see, for example, Pauly and Rowe.

Works cited

Bewley, Marius. "Scott Fitzgerald's Criticism of America." Sewanee Review 62 (1954): 223–46. Rpt. in Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986. 11–27.

obeikandl.com

Burnam, Tom. "The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of The Great Gatsby." College English 13 (1952). Rpt. in F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays. Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 104–11.

Cartwright, Kent. "Nick Carraway as Unreliable Narrator." Papers on Language and Literature 20.2 (1984): 218–32.

Chase, Richard. "The Great Gatsby": The American Novel and Its Traditions. New York: Doubleday, 1957. 162–67. Rpt. in The Great Gatsby: A Study. Ed. Frederick J.Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 297–302.

Dillon, Andrew. "The Great Gatsby: The Vitality of Illusion." Arizona Quarterly 44.1 (1988): 49–61.

Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby. 1925. New York: Macmillan, 1992.

Gallo, Rose Adrienne. F. Scott Fitzgerald. New York: Ungar, 1978.

Hart, Jeffrey. " 'Out of it ere night': The WASP Gentleman as Cultural Ideal." New Criterion 7.5 (1989): 27–34.

Le Vot, Andre. F. Scott Fitzgerald: A Biography. Trans. William Byron. Garden City, N. Y.:Doubleday, 1983.

Miller, Arthur. Death of a Salesman. New York: Viking, 1949.

Moore, Benita A. Escape into a Labyrinth: F. Scott Fitzgerald, Catholic Sensibility, and the American Way. New York: Garland, 1988.

Morrison, Toni. The Bluest Eye. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1970.

Nash, Charles C. "From West Egg to Short Hills: The Decline of the Pastoral Ideal from The Great Gatsby to Philip Roth's Goodbye, Columbus." Philological Association 13 (1988): 22–27.

Pauly, Thomas H. "Gatsby Is a Sinister Gangster." Excerpted from "Gatsby as Gangster." Studies in American Fiction 21:2 (Autumn 1995). Rpt. in Readings on The Great Gatsby. San Diego: Greenhaven Press, 1998. 41–51.

Rowe, Joyce A. "Delusions of American Idealism." Excerpted from Equivocal Endings in Classic American Novels. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Rpt. In Readings on The Great Gatsby. San Diego: Greenhaven Press, 1998. 87–95.

Shelley, Mary. Frankenstein. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones, 1818.

Stern, Milton R. The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald. Urbana: University of Illinois Press, 1970.

Trilling, Lionel. "F. Scott Fitzgerald." The Liberal Imagination. New York: Viking, 1950. 243–54. Rpt. in The Great Gatsby: A Study. Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 232–43.

الفصل الرابع

النظرية النقدية النسوية

Feminist criticism

"لست نسوية – فأنا أحب الرجال"!

"لست نسوية – أعتقد أنه ينبغي أن تكون النساء قادرات على البقاء في البيت وتربية الأولاد إذا أردن ذلك"!

"لست نسوية – فأنا أرتدي صدرية الثديين"!

على النقيض من آراء كثير من الطلاب المستجدين في دراسة النقد الأدبي النسوي، تحب الكثيرات من النسويات الرجال، ويعتقدن أنه ينبغي أن تكون النساء قادرات على البقاء في البيت وتربية الأولاد إذا أردن ذلك، ويرتدين صدرية الثديين. ومن خلال تعريفه الشامل، يدرس النقد النسوي الطرق التي يقوم بها الأدب (والنتاجات الثقافية الأخرى) لتبرير أو تقويض اضطهاد النساء اقتصادياً واجتماعياً ونفسياً. ولكن، وعلى شاكلة ممارسي النظريات النقدية، يتبنى النسويون آراء مختلفة حول جميع القضايا التي تقع ضمن مجالهم .وفي الواقع، يسمي بعض النسويين حقلهم النسويات للتأكيد على تعدد وجهات نظر المتبنين لهذا المجال ولتقديم طرق في التفكير تتعارض مع التوجه التقليدي المبني على أساس الإيمان بوجود وجهة نظر وحيدة تكون هي الأفضل. ومع هذا فإن الكثير ممن اتجهوا منا إلى دراسة النظرية النسوية حديثاً، سواء كانوا رجالاً أم نساء، قد قرروا في وقت سابق لأوانه أنهم ليسوا نسويين، لأنهم لايؤمنون ببعض وجهات النظرية النسوية التي يجدونها أقل تقبلاً. وبتعبير آخر، كثير منا قد قلص النسوية، حتى قبل وصوله إلى قاعة النظرية النسوية، إلى أجزائها الأقل تقبلاً ورفضها على ذلك الأساس. وأعتقد أن هذا الموقف يظهر النظرة السلبية والتبسيطية إلى النسوية التي لا تزال موجودة في الثقافة الأمريكية اليوم. فقد جمعنا هذا التحيز ضد النسوية، الذي نأتي به إلى قاعات المحاضرات من الثقافة بشكل عام— من البيت ومكان العمل ووسائل الإعلام وغير ذلك.

ولنرى كيف يقوم هذا التبسيط السلبي المبالغ فيه بمنعنا من رؤية جدية للقضايا التي تثيرها النسوية .دعونا نتفحص أحد أكثر مطالب النسوية إلحاحاً، وهو أنه لا ينبغي استخدام الضمير الذكري "هو" لتمثيل كل من الرجال والنساء، فبالنسبة لكثير من الناس يعتبر ذلك المطلب مثالاً للمطالب النسوية السخيفة. فما الذي سيختلف لو تابعنا في استخدام الضمير "هو" الشمولي للإشارة إلى أفراد الجنسين؟ إننا نعرف ما نعنيه عندما نقوم بذلك: إنه ببساطة

obeikandl.com

تقليد لغوي يشمل المذكر والمؤنث. ويؤمن هؤلاء الناس أن النسويين يجب أن يركزوا على الحصول على حقوق متساوية، وينسوا هذا الهراء حول الضمائر! ولكن استخدام الضمير "هو" للإشارة إلى أفراد الجنسين يعكس بالنسبة لكثير من النسويين عادة في التفكير وطريقة في النظر إلى الحياة، تستخدمان تجربة الذكر معياراً يجري بموجبه تقييم تجربة كلا الجنسين. وبتعبير آخر، فبالرغم من أن "هو الشامل" يدعي تمثيل كل من الرجال والنساء، فإنه في الواقع جزء من موقف ثقافي متجذر يتجاهل تجارب النساء، ويمنعنا من رؤية وجهة نظرهن. ويمكن رؤية الآثار الضارة لهذا الموقف في كثير من المجالات.

فعلى سبيل المثال، قبل أن يظهر النضال الطويل من أجل المساواة للمرأة، كانت الأعمال الأدبية للكتاب (البيض) من الرجال في أواخر ستينيات القرن العشرين تصف التجربة من وجهة نظر الذكر (الأبيض) التي كانت تعتبر معياراً للعالمية -أي ممثلة لتجارب كل القرّاء- وكانت العالمية معياراً رئيساً للعظمة. ولأن أعمال الكاتبات (البيض) وكل الكتاب الملونين لم تصف التجربة من وجهة نظر الذكر (الأبيض) لم تعتبر عالمية، ولذلك لم تصبح جزءاً من الأعمال الأصيلة .وما يثير الاهتمام هو أن الرواج لم يعتبر بالضرورة دليلاً على العالمية، لأن كثيراً من الكاتبات اللواتي تمتعن بشهرة واسعة خلال حياتهن لم "يعترف" بهن في التأريخ الأدبي الذي ركز بشكل أساسي على الكتاب الذكور. ولم يعتقد من التزم بهذا المعيار للعظمة أنه كان متحيزاً بشكل غير عادل. فببساطة كانوا يؤمنون بأنهم كانوا يرفضون أعمالاً أدبية لم تكن عالمية، ولم تكن عظيمة. وحتى عندما بدأت الكاتبات (البيض) بالظهور كاتباتٍ أصيلات وفي المناهج الجامعية في أواسط السبعينيات، فإنه لم يجري تمثيلهن على قدم المساواة مع الكتاب (البيض) من الرجالَ.

وإذا لم تكن وجهة النظر التاريخية أو النقدية نسوية، فهناك حتى في يومنا هذا ميل إلى التقليل في تمثيل إسهام الكاتبات. فعلى سبيل المثال يذكر ما ثيو جيه بروكلي Mathew J. Bruccoli في تقديمه لطبعات حديثة من (جاتسبي العظيم) The Great Gatsby أن العشرينيات كانت عصر إنجاز "في الأدب الأمريكي." ويقدم قائمة بأسماء اثني عشر كاتباً ليثبت دعواه. وبين هؤلاء الاثني عشر هناك كاتبة واحدة فقط – ويلا كاثرWilla Cather. فماذا عن إلين جلاسجو Ellen Glasgow، وسوزان جلاسبيل Susan Glaspell ونيلا لارسن Nella Larsen و إدنا سينت فينسنت ميلاي Edna St. Vincent Millay و رولا لين ريجس Rolla Lynn Riggs و جونا بارنز Djuna Barnes و إليزابيث مادوكس روبيرتز Elizabeth Maddox Roberts و جيروترود شتاين Gertrude Stein و إيتش دي (هيلدا دوليتل) (H. D. (Hilda Doolittle و ماريان مور Marianne Moore؟ والحقيقة أن عدداً كبيراً من الطلاب سيتعرف على الأغلب على عدد قليل من هذه الأسماء التي تُظهر تهميش التاريخ الأدبي لكثير من الكاتبات رغم أن جمهور القراء في زمن هؤلاء الكاتبات لم يقم بتهميشهن . وكذلك فإن عين الكاميرا (أي وجهة النظر التي يجري تصوير

الفيلم وفقاً لها) هي مذكر: تحدق الكاميرا بالشخصيات المؤنثة، خلافاً للذكور، وتجعلها أكثر إثارة للرغبة، وكأن عين رجل تنظر إليها، كما لو أن وجهة نظر كل من يذهب إلى السينما هي المذكر . ولعل أكثر الأمثلة قسوة على الآثار المدمرة لطريقة التفكير هذه موجودة في عالم الطب الحديث حيث يجري تجريب الأدوية التي توصف لكلا الجنسين على الذكور فقط. بتعبير آخر، غالباً ما يجري استخدام استجابات الذكور للأدوية في التجارب المخبرية التي تحدد سلامة الأدوية التي تستخدم في الوصفات الطبية قبل تسويقها من أجل جمع بيانات إحصائية عن فعالية الدواء وأعراضه الجانبية المحتملة. ونتيجة لذلك يمكن أن تعاني النساء من أعراض جانبية لا يعاني منها الذكور. فكيف تأتّى لعلماء الطب ألا يتوقعوا مثل هذه المشكلة. بالتأكيد إنها العادة الثقافية التي تعتبر تجربة الذكور الدور العالمي الذي يمكن القيام به.

الأدوار التقليدية للجنسين

قَدّمتُ الأمثلة السالفة في البداية لأنني أعتقد أنها تظهر بعض الطرق التي جرت فيها برمجة بعضنا، بما في ذلك نفسي، للنظر أو التعامي بطريقة معينة. فأنا أعتبر نفسي امرأة تتعافى من الذكورية. وأعني بالمرأة الذكورية امرأة قد تشربت قيم الذكورية ومبادئها، والتي يمكن تعريفها باختصار كأي ثقافة تميز الرجال بتشجيعها لأدوار الجنس التقليدية. فأدوار الجنس التقليدية تصف الرجال على أنهم عقلانيون وأقوياء ويقدمون الحماية وحازمون، بينما تصف النساء بالعاطفيات، والضعيفات، والخَضوعات، والمربيات. وقد استخدمت أدوار الجنس هذه بنجاح لتبرير عدم المساواة، والتي لا تزال موجودة حتى اليوم مثل استبعاد النساء من الفرص المتساوية في الوصول إلى مواقع القيادة واتخاذ القرار(في الأسرة والسياسة والحياة الأكاديمية وعالم الشركات) وفي دفع أجور أعلى للرجال من النساء في الوظيفة نفسها، هذا إذا استطاعت النساء الحصول على الوظيفة، وفي إقناع النساء أنهن غير مؤهلات لمهن في مجالات كالرياضيات والهندسة. ويعتقد الناس أن عدم المساواة من هذا القبيل قد أصبحت شيئاً من الماضي لأنه قد جرى سن قوانين تمنع التمييز كالقانون الذي يضمن للنساء أجراً مساوياً لأجر الرجال في الأعمال المتساوية. ولكن هذه القوانين غالباً ما يجري تجاهلها، فعلى سبيل المثال، يمكن لرب العمل أن يدفع للمرأة أجراً أقل مقابل قيامها بعمل الرجل نفسه (أو حتى أكثر من عمل الرجل) بسهولة، وذلك بإعطائها لقباً وظيفياً مختلفاً. وهكذا لا تزال النساء تتقاضى ما يقارب الخمسة والخمسين إلى الثمانين سنتاً، وذلك حسب الاثنية والعمر، مقابل كل دولار يتقاضاه الرجل.

فالذكورية، بحكم تعريفها، متحيزة جنسياً، بمعنى أنها تنشر الاعتقاد بأن النساء دون الرجال بالخلقة. وهذا الاعتقاد بالدونية غير المكتسبة للمرأة هو أحد أشكال ما يسمى "الأساس البيولوجي"، لأنها مؤسسة على الفوارق

البيولوجية بين الجنسين التي تعتبر جزءاً من ثوابتنا غير المتغيرة رجالاً أو نساءً. ويمكن اعتبار كلمة "هستيريا"، المشتقة من الكلمة اليونانية التي تعني الرحم (hystera)، وتشير إلى الاضطرابات النفسية التي تعتبر خاصة بالنساء، وتتميز بالسلوك البالغ العاطفية والانعدام القوي للعقلانية، توضيحاً قوياً لهذه الفكرة. إن النسويين لا ينكرون الفروق البيولوجية بين الرجال والنساء، ويرحب كثير من النسويين بهذه الفروق، ولكنهم لا يوافقون على أن فروقاً كحجم الجسد، وشكله، وكيميائه تجعل الرجال متفوقين بشكل طبيعي على النساء، :وأنهم، على سبيل المثال، أكثر ذكاء، أو أكثر منطقية، أو أكثر شجاعة، أو أفضل قيادة. ولذلك تميز النسوية بين كلمة "جنس" (sex) التي تشير إلى التكوين البيولوجي للذكر والأنثى وكلمة "جنس" (gender) والتي تشير إلى البرمجة الثقافية كالمذكر والمؤنث. بتعبير آخر، لا تولد النساء مؤنثات ولا يولد الرجال مذكرين. فمفردات الجنس هذه قد قام المجتمع بتشكيلها، ولهذا يمكن اعتبار هذا المفهوم للجنس مثالاً لما أصبح يدعى "بالتركيب الاجتماعي."

ولقد لاحظ النسويون أنه قد جرى استخدام الاعتقاد بأن الرجال متفوقون على النساء لتبرير استحواذ الذكور على مراكز القوة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والمحافظة عليها، أي المحافظة على إضعاف النساء بحرمانهن من وسائل الحصول على القوة السياسية والاقتصادية والاجتماعية عن طريق التعليم أو العمل. فالمكانة المتدنية التي احتلتها النساء في المجتمع الذكوري، قد تكونت ثقافياً وليس بيولوجياً .فمثلاً الافتراض الذكوري بأن النساء تعانين من الهستيريا أكثر من الرجال هو افتراض ذكوري وليس حقيقة. ولأن الهستيريا قد جرى تعريفها بهذا الشكل، فلا يمكن تشخيص السلوك الهستيري لدى الرجال على أنه هستيري، وإنما يتم بدلاً من ذلك تجاهله أو إعطاؤه اسماً أقل انتقاصاً كحدة المزاج، مثلاً. وبالمقابل لا يتقبل كل الرجال الأيديولوجية الذكورية، وهؤلاء الذين لا يتقبلونها—أي لا يتقبلون مثلاً بأن الرجال الذين يتمتعون بعضلات أقوى بصورة طبيعية يتمتعون أيضاً بتفوق طبيعي – غالباً ما يزدريهم كل من الرجال والنساء الذكوريين باعتبارهم رجالاً ضعفاء يفتقدون الرجولة كما لو أن الطريقة الوحيدة ليكون المرء رجلاً هي أن يكون رجلاً ذكورياً.

إنني أدعو نفسي امرأة ذكورية لأنني قد بُرمجت اجتماعياً، شأن أكثر الرجال والنساء، على ألا أرى كيف تُضطهد النساء في أدوار الجنس التقليدية، وأقول إنني أتعافى لأنني تعلمت أن أتعرف على هذه البرمجة وأن أقاومها. وبالنسبة لي، سيتطلب هذا التعرف وهذه المقاومة جهداً دائماً– وأقول إنني أتعافى بدلاً من تعافيت – ليس فقط لأنني تشربت البرمجة الذكورية منذ زمن طويل، ولكن لأن ذلك البرنامج لا يزال يفرض نفسه في عالمي: في الأفلام، وعروض التلفاز، والكتب، والمجلات، والدعايات كما في تصرفات الباعة الذين يعتقدون بأنه لا يمكنني أن أتعلم كيفية تشغيل آلة بسيطة، وفي تصرفات تقنيي الإصلاحات الذين يفترضون بأنني لا أكتشف أنهم لم يقوموا بعملهم بشكل مرضٍ، وفي تصرفات السائقين الذكور الذين يعتقدون بأنني سأسعد بعروضهم الجنسية التي ينادون

بها من سياراتهم العابرة، (وأسوأ من ذلك عدم تفكيرهم لحظة بمشاعري، وأسوأ من كل هذا أملهم بأنني سأشعر بالخوف لكي يشعروا بالقوة). فالنقطة التي أود طرحها هنا سهلة: إن الذكورية تفرز باستمرار قوى تقوض شعور النساء بالثقة أنفسهن وإثبات ذواتهن، ومن ثم تشير إلى غياب هذه الصفات دليلاً على أن النساء، بحكم طبيعتهن خاضعات، ولا يبحثن عن إثبات الذات وبالتالي فإن ذلك أمرٌ واقعٌ.

وفي مثال آخر للبرمجة الذكورية، فإن الفتيات الصغيرات في الماضي (ولا يزال بعضهن في الحاضر) يُخبرن مبكراً خلال مسيرتهن التعليمية بأنهن لا يستطعن دراسة الرياضيات. وإذا لم يُخبرن بذلك صراحة من قبل الآباء أو المدرسين أو الأصدقاء، فإنهن يُخبرن بذلك عن طريق لغة الجسد ونغمة الصوت وتعابير الوجه لكل من البالغين والزملاء. ولأنه غالباً ما يفترض بأن الفتيات الصغيرات لا يُجدن الرياضيات وأن هذا النقص لا يضير، لأن أغلبهن لن يحتجن إلى الرياضيات في حياتهن في المستقبل، فإن المدرسين لا يطلبون من الفتيات القيام بالعمليات الرياضية قدر ما يطلبون من الصبيان. وفي الحقيقة غالباً ما تُكافئ الفتيات لفشلهن في الرياضيات، فيتلقين تعاطفاً جاهزاً وتدليلاً وجوائز ترضية لكونهن إناثاً، وإذا استطاعت الفتيات أن تنجحن في الرياضيات رغم هذه العوائق، فسوف يُعتبرن استثناءات للقاعدة (الأمر الذي يعني من وجهة نظر الأطفال أنه يمكن اعتبارهن "طفرات"). وباختصار، فإن الفتيات يُبرمجن ليفشلن. وبعد هذا تشير العقلية الذكورية إلى درجات الطالبات المتدنية في الرياضيات، وفشلهن في دراستها تخصصاً أساسياً في الجامعة على اعتباره دليلاً على أن الفتيات غير مؤهلات بيولوجياً لدراسة الرياضيات، الأمر الذي يعني، وبسبب العلاقة الوثيقة بين الرياضيات والمنطق، أن الإناث أقل منطقية من الذكور. وبتعبير آخر فإن الذكورية تصنع الفشل ثم تستخدمه لتبرير مزاعمها عن النساء.

ولأنني امرأة تتعافى من الذكورية، فإنني على دراية بالطرق التي تكون فيها الأدوار التقليدية مدمِرة لكل من الرجال والنساء. فعلى سبيل المثال، إن أدوار الجنس التقليدية تفرض أن يكون الرجال أقوياء جسدياً وعاطفياً، فمن المفترض ألا يبكي الرجال، لأن البكاء علامة ضعف وإشارة إلى أن مشاعر الشخص قد غلبته. ولأسباب مشابهة يُعتبر التعبير عن الخوف أو الألم أو التعاطف مع الرجال الآخرين مُخِلاً بالرجولة. ويحرم بشكل خاص التعبير عن التعاطف نحو الرجال الآخرين، لأن الذكورية تفترض أن الأشكال الخالية من المثلية في العلاقات بين الرجال هي الأشكال الصامتة والرزينة، بالإضافة إلى ذلك لا يسمح بأن يفشل الرجال في شيء يحاولون القيام به، لأن الفشل في أي مجال يتضمن فشلاً في الرجولة.

إن الفشل في تقديم الدعم الاقتصادي للأسرة يعتبر الفشل الأكثر إهانة للرجل، لأنه يعني أن الرجل قد فشل في دوره البيولوجي باعتباره معيلاً. وإن واجب الرجل في أن ينجح اقتصاديا قد أصبح ظرفاً ضاغطاً في أمريكا المعاصرة، إن مدى النجاح الذي يفترض أن يحققه الرجال مستمر في الازدياد: فلكي يصبح أحدنا رجلاً "حقيقياً" في

زماننا، عليه أن يملك بيتاً وسيارة أكثر كلفة مما لدى والده وإخوته وأصدقائه، وعليه أن يرسل أولاده إلى مدرسة أكثر كلفة. وإذا لم يستطع الرجال تحقيق الأهداف الاقتصادية غير الواقعية المرسومة لهم في أمريكا المعاصرة فإن عليهم زيادة أمارات رجولتهم في مجالات أخرى، فيجب أن يكونوا جذابين جنسياً، أو جعل الآخرين يعتقدون أنهم كذلك، أو أن يكونوا قادرين على شرب أكبر كمية من الكحول، أو أن يُظهروا أكبر كمية من الغضب. وليس من المفاجئ في هذا السياق أن الغضب والمشاعر العنيفة الأخرى هي المشاعر المسموح بها، لأن الغضب وسيلة فعالة لحجب الخوف والألم اللذين لا يُسمح بهما .كما أن الغضب يولّد عادة أنواع السلوك العدوانية التي ترتبط بالرجولة الذكورية.

وأشير هنا إلى برمجة الذكور لسببين يعكس كل منهما تحيزاتي النسوية الشخصية .فأنا أريد من الرجال الذين يقرؤون هذا الفصل أن يروا في النسوية مجالاً لتعلم الكثير عن أنفسهم وعن النساء. وأريد أن يدرك القراء من كلا الجنسين أنه حتى عندما نعتقد أننا نتحدث عن الرجال فإننا نتحدث عن النساء أيضاً، لأنه في المجتمع الذكوري كل شيء يتعلق بالرجال يتضمن شيئاً يكون عادة (سلبياً) عن النساء. فمثلاً من المهم أن نلاحظ أن أنواع السلوك الموصوفة في الفقرتين السابقتين– وهي محرمة على الرجال–تعتبر "نسائية"، أي دونية ودون وقار الرجال. فالرجال وحتى الأولاد الذين يبكون يدعون مخنثين. وكلمة "مخنث" sissy لها صوت قريب من صوت "أخت" sister ، وتعني "جبان" أو "مؤنث" والكلمتان في هذا السياق مترادفتان. ومن الواضح أن من أكثر الهجمات اللفظية المدمرة التي يمكن أن يتعرض لها الرجل هي أن يقارن بامرأة، فلذلك يتطلب كونك رجلاً "حقيقياً" في ثقافة ذكورية أن تحتقر الصفات الأنثوية. وتُضاف المثلية إلى قائمة السلوك الأنثوي، على الأقل تبعاً للرجال الأمريكيين، لأن التفكير الأمريكي النمطي عن الذكر المثلي هو أنه قوي الأنوثة رغم وجود أدلة كافية على رجولة قوية للذكور المثليين. وتتضمن هذه الظاهرة قيام الذكورية بوسم السلوك بالمؤنث عندما تريد أن تقوض سلوكاً ما. ومن المهم أن نلاحظ أن مفهوم الذكورية عن المؤنث– والذي يرتبط عادة بالضعف والتواضع والخوف– يضعف النساء في العالم الحقيقي: فليس من المؤنث أن تنجح في الأعمال أو تكون بالغ الذكاء أو أن تكسب دخلاً عالياً أو أن تتبنى آراء قوية أو أن تكون لديك شهية قوية لأي شيء كان، أو أن تؤكد على حقوقك.

ولأوضح باقتضاب الآثار الموهنة لأدوار الجنس على الرجال والنساء، دعونا ننظر في قصة "سندريلا". فمنذ زمن أدرك النسويون أن دور سندريلا الذي تفرضه الذكورية على خيال الفتيات الصغيرات هو دور مدمر لأنه يساوي الأنوثة مع الخضوع، ويشجع النساء على تحمل سوء المعاملة في الأسرة، وأن ينتظرن الإنقاذ على يد رجل، وأن ينظرن إلى الزواج على أنه الجزاء الوحيد المرغوب للسلوك "السوي". وبنفس الطريقة نجد أن دور "الأمير الساحر"— والذي يطلب من الرجال أن يكونوا منقذين أثرياء مسؤولين عن جعل نسائهم سعيدات إلى الأبد – هو

دور مدمر للرجال، لأنه يشجع على الاعتقاد بأن الرجال يجب أن يكونوا كاسبين للعيش بدون توقف وبدون أية حاجات عاطفية.

وللأسف، فإن فكرة النقد النسوي لحكايات الجن قد أصبحت موضوع سخرية المعلقين الاجتماعيين الذين يقدمون نسخاً ساخرة بشكل سخيف عن هذه الحكايات، ويدّعون أنها أكثر صحة من وجهة نظر سياسية من الحكايات الكلاسيكية لكي يظهروا لنا التطرف السخيف المزعوم الذي يمكن أن يقودنا إليه النسويون والساخطون. ولكن يمكن للقراءات النسوية لحكايا الجن أن تقدم وسيلة رائعة لإيضاح الطرق التي تشكل فيها الأيديولوجية الذكورية ما يبدو أكثر نشاطاتنا براءة. خذ على سبيل المثال، نقاط التشابه بين الحكايات الشهيرة "سنو وايت والأقزام السبعة" Snow White and the Seven Dwarfs و "الأميرة النائمة" Sleeping Beauty و"سندريلا" Cinderella . ففي كل من هذه الحكايات الثلاث فتاة شابة جميلة لطيفة، لأن المؤنث يجب أن يكون جميلاً ولطيفاً وشاباً إذا كان يستحق الإعجاب الرومانسي، تُنقذ لأنها غير قادرة على إنقاذ نفسها من وضع تعس على يد شاب وسيم يحملها بعيداً لتتزوجه وليعيشا بسعادة دائمة. فتتضمن الحبكة أن الزواج من الرجل المناسب ضمانة للسعادة ومكافأة مناسبة للمرأة التي تفكر على نحو سليم. ففي الحكايات الثلاث تتخذ الشخصيات المؤنثة الرئيسة قالب "الفتيات الطيبات" (لطيفات، خضوعات، أبكاراً وملائكيات) أو قالب "الفتيات السيئات" (عنيفات، عدوانيات، خبيرات ومتوحشات). فتتضمن هذه التوصيفات أن المرأة التي لا تتقبل دور الجنس الذكوري المخصص لها فإن الدور الذي يبقى لها هو دور الوحش. وتكون الفتيات السيئات في الحكايات الثلاث – الملكة الشريرة في "سنو وايت" والجنية الشريرة في "الأميرة النائمة" وزوجة الأب الشريرة في "سندريلا" – مغرورات وتافهات وغيورات وغاضبات لأنهن لسن بجمال الشخصية الرئيسة، أو في حالة الجنية الشريرة، لأنها لم تدع إلى الحفل الملكي. وتعني هذه الدوافع أنه عندما تكون النساء شريراتٍ فإن اهتماماتهن تافهة. وتستيقظ الفتاة في اثنتين من القصص من غفوة تشبه الموت بقوة قبلة ممن سيكون حبيباً لها (فهذه القبلة تعيدها إلى الحياة). وتعني هذه النهاية أن المرأة الشابة الذكورية الطيبة هي كامنة جنسياً حتى يوقظها الرجل الذي يعلن أحقيته بها. وبإمكاننا القيام بمزيد من التحليل لهذه الحكايات، كما يمكننا تحليل المزيد من الحكايات، لكن ما يهم هنا هو رؤية مدى إفساد الأيديولوجية الذكورية وكيف يمكنها برمجتنا بدون علمنا أو موافقتنا.

أشرت في الفقرة السابقة إلى "الفتيات الطيبات" و"الفتيات السيئات" وهذا المفهوم يستحق مزيداً من الانتباه، لأنه يُعدّ طريقة أخرى تستمر فيها الأيديولوجية المتحيزة جنسياً بالتأثير علينا. وكما رأينا سابقاً، فإن الأيديولوجية الذكورية تفترض بأن هناك هويتين فقط يمكن للمرأة أن تحصل على إحداهما. فإن هي قبلت دور الجنس التقليدي واتبعت القواعد الذكورية أصبحت فتاة طيبة، وإن هي لم تفعل فهي فتاة سيئة .وينظر هذان

الدوران — واللذان يشار إليهما أيضا بـ"العذراء" و"البغي"، أو "الملاك" و"العاهر"— إلى المرأة حسب علاقتها بالنظام الذكوري. وبالطبع تتغير كيفية تحديد الفتيات الطيبات والفتيات السيئات حسب الزمان والمكان اللذين يعشن فيهما. ولكن من سيقوم بعملية التحديد هو الذكورية لأن كلا الدورين انعكاس لرغبة الرجل الذكوري: مثلاً الرغبة في امتلاك نساء "ذوات قيمة" مناسبات لكي يكن زوجات وأمهات، والرغبة في السيطرة على المرأة جنسياً لأن نشاطها الجنسي يهدد نشاط الرجل الجنسي، والرغبة في الهيمنة على جميع الأمور المالية. وتخدم هذه الرغبة الأخيرة الأيديولوجية الذكورية، إذ تعتبر أنواعٌ من العمل غير مناسبة للفتيات الطيبات، وقد أجبرت هذه الأيديولوجية كثيراً من الكاتبات في انكلترا في العصر الفيكتوري على نشر أعمالهن تحت أسماء مستعارة لرجال ،كما تطلب من الكاتبات على ضفتي الأطلنطي تكييف فنهن للتوقعات الذكورية أو مواجهة العواقب، كما واجهتها كيت تشوبن Kate Chopin عند بداية القرن العشرين حين تم دفن أعمالها بسبب محتواها النسوي، ليبقى دون إعادة طباعة إلى أن قام النسويون بإعادة اكتشافه في أواخر الستينيات.

وحسب الأيديولوجية الذكورية التي بلغت أوج قوتها خلال الخمسينيات من القرن الماضي، والتي لا تزال نسخ منها موجودة في أيامنا، فإن "الفتيات السيئات" يخترقن الأعراف الجنسية الذكورية بطريقة أو بأخرى: فهن أكثر تعبيراً عن نشاطهن الجنسي عن طريق المظهر أو السلوك، وقد يكون لهن شركاء جنسيون متعددون. يقيم الرجال علاقات جنسية مع "الفتيات السيئات"، و لكن لا يتزوجونهن. "فالفتيات السيئات" يُستخدمن ويُرمين لأنهن لا يستحققن أفضل من ذلك، وربما لا يتوقعن أنفسهن أفضل من ذلك. فهن لسن صالحات لدرجة حمل اسم رجل أو حمل أولاده الشرعيين. فهذا الدور يناسب الفتاة الطيبة المطيعة بشكل صحيح. وتكافئ الثقافة الذكورية "الفتاة الطيبة"على سلوكها وذلك بوضعها على قاعدة. وتَنسب إليها كل الفضائل المرتبطة بالأنوثة الذكورية والحياة العائلية: فهي متواضعة، وغير مدعية، ومضحية، ومربية، وليس لها حاجات خاصة بها لأنها قانعة تماماً بخدمة أسرتها. وقد تحزن بسبب مشاكل الآخرين، كما قد تقلق بسبب من ترعاهم — لكنها لا تغضب أبداً. فقد كانت في الثقافة الفيكتورية في انكلترا "ملاكاً في البيت"، وكانت تجعل البيت ملاذاً آمناً لزوجها، حيث يحصن نفسه روحياً قبل أن يواصل سعيه اليومي في مكان العمل، ولأولادها حيث يتلقون التوجيه الأخلاقي الذي يحتاجونه ليقوموا بأدوارهم التقليدية في عالم البالغين.

ما المشكلة في أن تكون المرأة موضوعة على قاعدة تمثال؟ أحد هذه المشاكل أن قاعدة التماثيل صغيرة، وتترك مساحة ضيقة جداً للمرأة كي تقوم بأي شيء سوى القيام بالدور المرسوم لها. فمثلاً، لكي تبقى "الفتاة الطيبة"على قاعدتها الفيكتورية، كان يفترض أن تبقى غير مهتمة بالنشاط الجنسي، سوى ما كان لغرض التكاثر المشروع لأنه كان يعتقد أنه من غير الطبيعي أن تكون للمرأة رغبة جنسية. وفي الحقيقة كان من المعتقد أن تجد النساء الجنس مخيفاً أو مقززاً. وهناك مشكلة أخرى، وهي أن القواعد تهتز. ومن السهل أن يسقط الإنسان من القاعدة، وعندما تسقط

المرأة فإنها تعاقب. وفي أحسن الأحوال فإنها ستعاني من تجريم الذات لكونها غير مؤهلة لهذا الدور أو "غير طبيعية"، أما في أسوأ الأحوال فإنها ستعاني العقاب المادي من مجتمعها ومن زوجها. الأمر الذي كان —وحتى فترة قريبة —مشجّعاً من ناحية القانون والأعراف، والذي لا يزال النظام القضائي المتواطئ أو غير الفعال يسكت عنه غالباً. ومن المثير أن نلاحظ في هذا السياق أيضاً أن الذكورية تحول كلاً من "الفتيات الطيبات" و"الفتيات السيئات" إلى أشياء، فالذكورة تعامل النساء، مهما كان دورهن، باعتبارهن أشياء: فالنساء موجودات، حسب الذكورية، بوصفهن أشياء تستخدم بدون اعتبار لوجهات نظرهن أو شعورهن أو آرائهن. فمن وجهة نظر الذكورية لا يعتد بوجهة نظر النساء، ولا بمشاعرهن، ولا بآرائهن إلا إذا كانت متفقة مع الذكورية.

وفي الثقافة الأمريكية للطبقة الوسطى الصاعدة، يُنظر إلى المرأة على أنها مثال الكمال إذا استطاعت التوفيق بين الوظيفة والأسرة، الأمر الذي يعني أنها تبدو جذابة في المكتب وعلى طاولة الإفطار، وأنها لن تكون متعبة لتحضير العشاء، وتنظيف المنزل، والاهتمام بحاجات الأولاد، وإسعاد زوجها في السرير. ويعني هذا أن دخول المرأة الحديثة إلى أماكن العمل التي يهيمن عليه الرجال، لم يبلغ أدوار الجنس الذكورية ولو تبوأت بعض هؤلاء النساء وظائف كانت عادة للرجال. فكثير من هؤلاء النساء لايزلن محكومات بأدوار الجنس الذكورية في البيت، والتي عليهن القيام بها بالإضافة إلى أهدافهن المهنية.

إن استمرار المواقف القمعية تجاه سلوك المرأة الجنسي، لا يزال واضحاً في لغتنا اليوم، فمثلاً نستخدم المفردة السلبية "عاهر" slut لوصف امرأة تقيم علاقات مع عدد من الرجال، بينما نستخدم المفردة الإيجابية "فحل" stud لوصف الرجل الذي يقيم علاقات مع عدد من النساء. ورغم أن الموضة قد تغيرت بشكل جذري منذ القرن التاسع عشر، فإن اللباس الأكثر أنوثة لا يزال يشجع الأيديولوجية الذكورية. فالمشدّ شديد الضيق الذي كانت ترتديه النساء في القرن التاسع عشر مثلاً كان يمنعهن من الحصول على أوكسجين كاف ليكن نشطات جسدياً، وليتحملن المشاعر بدون "هستيريا": لقد اعتبر ضيق التنفس ونوبات الإغماء أموراً خاصة بالإناث، لإثبات أن النساء أكثر عاطفية وأقل صلابة من أن يشاركن في عالم الرجال. وعلى نفس المنوال، فإن أحد أكثر أساليب اللباس أنوثة للمرأة في الوقت الحاضر هو التنورة الضيقة والأكعاب العالية التي تخلق نوعاً من الخطو "المؤنث"، يتصل بشكل رمزي بالقدرات الجسدية المقيّدة التي كانت تفرضها ثياب النساء في القرن التاسع عشر، وبإعطاء فرصة الوصول الجنسي للرجال لأجساد النساء بما تمنحه تلك الألبسة.

ملخص المبادىءالنسوية

إلى الآن، درسنا كيف تقوم الأيديولوجية الذكورية بإبقاء الرجال والنساء في أدوار الجنس التقليدية لتحافظ بذلك على هيمنة الذكور. إن عمل الأيديولوجية الذكورية بهذه الطريقة هو اعتقاد مشترك بين كل النسويين، حتى

obeikandl.com

إذا لم يتفقوا حول كل المسائل الأخرى. في الحقيقة يشترك النسويون في عدة افتراضات هامة، يمكن تلخيصها كما يلي:

١- تضطهد الذكورية النساء اقتصادياً، وسياسياً، واجتماعياً، ونفسياً، وتعتبر الأيديولوجية الذكورية الوسيلة الأساسية التي تبقي النساء مضطهدات.

٢- في كل الميادين التي تسود فيها الذكورية، يُنظر إلى المرأة على أنها "الآخر." فيجري تحويلها إلى مجرد شيء، وإلى تهميشها. ويجري تحديد هويتها بالتركيز على اختلافها عن أنماط الذكور وقيمهم، أي تُعرف بما (يُزعم) أنها تفتقده، وما يُزعم أن الرجال يمتلكونه.

٣- إن الحضارة الغربية (الأنجلوأوروبية) متجذرة في الأيديولوجية الذكورية كما نرى مثلاً في النساء الذكوريات الكثيرات، وفي النساء المتوحشات في أدب الإغريق والرومان وأساطيرهم، وفي التفسير الذكوري لحواء في الإنجيل باعتبارها أصلاً للخطيئة وللموت في العالم، وفي تقديم الفلسفة الغربية التقليدية للمرأة بوصفها مخلوقاً غير عقلاني، وفي اعتماد المؤسسات التربوية والسياسية والقانونية والتجارية على التفكير المرتكز على الذكر phallogocetric thinking (التفكير الذي يميل نحو الذكر في مفرداته وقواعد منطقه ومعايير ما يمكن اعتباره معرفة موضوعية). وكما رأينا سابقاً فإن تطور أصالة الأدب العظيم في الغرب، بما في ذلك حكايات الجن التقليدية، كان نتاجاً للأيديولوجية الذكورية.

٤- في الوقت الذي تحدد فيه البيولوجيا نوع الجنس (sex) (ذكراً أو أنثى) فإن الثقافة تحدد الجنس (gender)(مذكراً أو مؤنثاً). فكلمة جنس لا تشير بالنسبة للنسويين المتحدثين بالإنجليزية إلى تركيبنا البنيوي، وإنما إلى برمجة سلوكنا اجتماعياً رجالاً ونساءً. فأنا أتصرف بوصفي "امرأة" (بخضوع، على سبيل المثال)، ليس لأن هذا طبيعي بالنسبة لي، وإنما لأنني عُلّمت أن أقوم بذلك. وفي الحقيقة إن كل الصفات التي نربطها بالسلوك المذكر أو المؤنث مكتسبة وليست موروثة.

٥- إن كل النشاط النسوي، بما في ذلك النظرية النسوية والنقد الأدبي النسوي، يهدف في النهاية إلى تغيير العالم عن طريق نشر المساواة للمرأة. وهكذا يمكن النظر إلى جميع النشاطات النسوية كشكل من "الحراك"، رغم أن كلمة الحراك تطلق عادة على النشاط النسوي الذي يدعو إلى التغيير الاجتماعي من خلال النشاط السياسي كالتظاهرات الجماهيرية، والمقاطعات، وتسجيل المنتخبين وتثقيفهم، وتأمين خطوط ساخنة لضحايا الاغتصاب، ومأوى للنساء اللواتي يتعرضن للاعتداء وما شابه ذلك. ورغم أن النسويين غالباً ما يصورون خطأً على أنهم معادون لقيم الأسرة، فإنهم يستمرون في قيادة النضال من أجل سياسات أفضل للأسرة كالتغذية، والصحة للأمهات والأولاد، وإجازات الأمومة، والرعاية اليومية ذات القيمة العالية وبكلفة ممكنة.

obeikandl.com

٦- إن قضايا الجنس (gender) تؤدي دوراً في كل جوانب النتاج الإنساني والتجربة الإنسانية بما في ذلك إنتاج الأدب، سواء كنا متيقظين لهذه القضايا أم لا.

وبالطبع فإن هذه الافتراضات التي جرى تعدادها هي أفكار متصلة؛ ببعضها ببعض ومتداخلة، وتعني معاً أن للأيديولوجية الذكورية تأثيراً عميقاً أو مفسداً في طريقة تفكيرنا وحديثنا والنظر إلى أنفسنا وإلى العالم الذي نعيش فيه. إن انحراف الأيديولوجية الذكورية يثير أسئلة هامة بالنسبة للنظرية النسوية، فمثلاً إذا كانت الأيديولوجية الذكورية تؤثر على ذواتنا وتجاربنا بهذه القوة، فكيف يمكننا تجاوزها؟ وإذا كانت أساليب تفكيرنا ولغتنا ذكورية، فكيف يمكننا أن نفكر أو أن نتحدث على نحو مختلف؟ وبتعبير آخر إذا كان نسيج حياتنا ذكورياً، فكيف يمكننا أن نكون غير ذكوريين؟

تجاوز السلطة الذكورية

احتار النسويون كثيراً أمام مشكلة تجاوز البرمجة الذكورية، وقدموا حلولاً كثيرة ومتنوعة. فمثلاً أحد الطرق للتعامل مع وقوعنا في فخ الأيديولوجية الذكورية، هو التفكير بإمكانية عدم نجاح أية أيديولوجية في برمجة كل الناس وفي كل الأوقات. فلكل أيديولوجية نقاط تناقض وانعدام للمنطق تساعدنا في فهم عملياتها وتقليل تأثيرها، كما قامت ماري ولستونكرافت Mary Wollstonecraft بمقاومة الأيديولوجية الذكورية في (١٧٩٢) عندما كتبت "الدفاع عن حقوق المرأة" A Vindication of the Rights of Women وكما قاومت فيرجينيا وولف Virginia Woolf هذه الأيديولوجية في (١٩٢٩) عندما كتبت "غرفة خاصة" A Room of One's Own وكما قاومتها سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir في (١٩٤٩) عندما كتبت "الجنس الثاني" The Second Sex وكما يستمر منظرو النسوية في مقاومة هذه الأيديولوجية اليوم. وربما تبرز صعوبة التنظير للخروج من الأيديولوجية الذكورية عندما نفكر بانغماسنا بها على أنه إما وضع انغماس كلي أو انعدام لهذا الانغماس، أي إذا لم نستطع تجاوز الذكورية فإننا مبرمجون ذكورياً بشكل كامل . وأعتقد أن من الأفضل النظر إلى علاقتنا بالأيديولوجية الذكورية كظرف متغير: فعلينا أن نعمل باستمرار لفهم الطرق المختلفة التي تقوم بها الذكورية بتشكيل حياتنا ومقاومتها، رغم أننا لا نرى الطرق التي تنفذ بها ذلك دائماً. فسنتحرك قدماً، أفراداً ومجتمعات، في بعض المجالات بينما سنبقى ساكنين وفاتري الهمة في مجالات أخرى. ولكن يجب أن نستمر في التقدم—لكي نفهم ونقاوم الأيديولوجية الذكورية -أينما وكلما استطعنا.

وبسبب الصعوبات المتضمنة في مقاومة البرمجة الذكورية، يعتقد كثير من المنظرين والنقاد الأدبيين النسويين، أننا يجب أن نتوخى الحذر في استخدام أطر هي نفسها ذكورية كالتحليل النفسي والماركسية. فهذه الأطر

تعتبر ذكورية لأنها تجسد عناصر مختلفة من الأيديولوجية الذكورية. فعلى سبيل المثال، اعتقد فرويد، لأنه كان يعتبر تجربة الذكر معياراً تُقاس حسبه تجربة الأنثى، أن النساء كن يعانين مما سماه "حسد القضيب"، وأنهن يرين في أول ذكر يولد لهن "بديلاً عن القضيب" للتعويض عن النقص عندهن. ورغم أن إضاءات ماركس حول الطرق التي تحدد فيها القوى الاقتصادية حياة الجنسين، فإنه فشل في إدراك الطرق التي قام فيها الرجال باضطهاد النساء بغض النظر عن طبقتهن الاقتصادية.

ورغم هذا يستخدم كثير من النسويين عناصر من نظرية التحليل النفسي والماركسية ومن النظريات النقدية الأخرى لأنهن يجدنها مفيدة في دراسة القضايا التي تتصل بتجربة النساء. فيمكن مثلاً استخدام التحليل النفسي لمساعدتنا في فهم آثار الأيديولوجية الذكورية وسبب وكيفية تشرب كل من الرجال و النساء لها. كما يمكن استخدام الماركسية لمساعدتنا في فهم كيفية قيام القوى الاقتصادية في استغلال القانون الذكوري والعرف الذكوري لإبقاء النساء مضطهدات اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً باعتبارهن طبقة متدنية. كما يمكن استخدام مبادئ البنيوية لدراسة نقاط التشابه الأساسية بين تجارب النساء وإنتاجهن من ثقافات متعددة، بالإضافة إلى التشابهات الأساسية في الطرق التي يجري فيها اضطهادهن. كما يمكن استخدام التفكيكية لإيجاد الطرق التي يعزز فيها عمل أدبي الأيديولوجية التي يقوم بنقدها، الأمر الذي كان يمارسه بعض النقاد الأدبيين النسويين في أمريكا قبل أن تصل النظرية التفكيكية إلى الشواطئ الأمريكية.

فالتفكيكية، والتي سنناقشها في الفصل الثامن، تساعدنا، بالإضافة إلى أمور أخرى، في فهم تفكيرنا عندما يكون مبنياً على تعارضات خاطئة، أي مبنياً على الاعتقاد بأن فكرتين أو صفتين أو مفهومين هما قطبان متعارضان – مثل الحب والكره والخير والشر – عندما لا يكونان كذلك في الواقع. وهكذا فإن التفكيكية مفيدة أيضاً للنسويين لمساعدتنا في تفهم الطرق التي غالباً ما تقوم فيها الأيديولوجية الذكورية على تعارضات كاذبة، فمثلاً لتفنيد الاعتقاد المتحيز جنسياً بأن الرجال بالطبيعة أكثر عقلانية، وأن النساء بالطبيعة عاطفيات، يمكن للنسوية بأن تجادل بأن النساء قد جرى برمجتهن ليكن أكثر عاطفية أو أن المفهومين منطبقان بشكل متساوٍ على الجنسين. وباستخدام المبادئ التفكيكية يمكن للنسوية أن تجادل بأننا نخطئ إذا قسمنا العقلاني والعاطفي إلى مفاهيم متعارضة بشكل تام. أليست إسبابنا المنطقية لتبنّي نظرة فلسفية أو إطار نظري مبنية بشكل شعوري أو لا شعوري على كيفية شعورنا بواسطة تلك النظرة أو ذلك الإطار؟ ألا يعمل العاطفي والعقلاني، المفهومان بشكل صحيح، غالباً بشكل ترادفي في حياتنا؟

وفي رأيي أن إحدى نقاط قوة النسوية هي الحرية التي تستعير بها الأفكار من النظريات الأخرى وتكيفها لحاجاتها المتطورة بشكل سريع. و من الأسباب التي تجعلني أعتقد أن النظرية النسوية لن تستهلك أبداً، هو أنها

ستُدخل وباستمرار أفكاراً جديدة من مجالات أخرى، وستجد طرقاً جديدة لاستخدام الأفكار القديمة. ولهذا يمكن النظر إلى النسوية على أنها نظرية عابرة للاختصاصات، وبإمكانها أن تساعدنا في تعلم إقامة علاقات بين مدارس الفكر التي تبدو متفرقة. وفي الوقت الذي تتقاطع فيه النظريات التي يناقشها هذا الكتاب متداخلة مع بعضها بطرق شتى، فإن القليل منها يعترف بهذه الحقيقة أو يستخدمها لتوسيع أو تعميق مدى استكشافاته النظرية إلى الدرجة التي تقوم بها الحركة النسوية.

وبالطبع فإن مسألة كيفية تجاوزنا لأيديولوجية معينة تسيطر على طريقة تفكيرنا، هي مسألة متعلقة بأية نظرية تهدف لأن تكون جديدة، الأمر الذي يعني أنها مسألة تخص كل النظريات، رغم أن قليلاً منها يعالج هذه المسألة. وفي الواقع فإن كثيراً من المشاكل النظرية غير القابلة للحل التي يتابع المفكرون النسويون التعامل معها هي مشاكل غير قابلة للحل تبعاً لكل نظرية، ومع ذلك يستمر الممارسون في هذه المجالات في عدم الاعتراف بها أو في اعتبارها قد حُلت بواسطة المفكرين السالفين. فمثلاً هناك علاقة بين مسألة إمكانية (أو استحالة) تخطي أية أيديولوجية تسيطر على طريقة تفكيرنا و بين مسألة الذات: أي ذات الشخص وطريقته التي ينظر بها إلى نفسه وإلى الآخرين، والتي تتطور من تجاربه الفردية. وإذا اعتبرنا أنه لا يمكننا أن نعي كل الطرق التي تحدِد فيها ذاتنا كيف نفسر العالم، فكيف يمكننا أن نعرف أن تخميناتنا عن التجربة الإنسانية أو عن أي شيء آخر هي أكثر من تعبيرات عن ذواتنا؟

وكما سنرى في الفصول القادمة فإن التفكيكية والتأريخية الجديدة تتعاملان مع هذه المسألة، ولكن معظم النظريات الأخرى لا تفعل ذلك. فبالنسبة للنسوية، كما هو الحال بالنسبة للتفكيكية والتاريخية الجديدة، تعتبر جميع عمليات الإدراك، وكذلك كل أعمال التفسير، ذاتيةً بشكل لا مفر منه. وليس بإمكاننا ترك ذواتنا خارج الصورة عندما نصف ما نرى لأن ما نراه هو نتاج لمن نكون نحن: جنسنا، وسياستنا، وديننا، وعرقنا، وطبقتنا السياسية والاجتماعية، وتوجهاتنا الجنسية، وتربيتنا، وخلفيتنا الأسرية، ومشاكلنا، ونقاط قوتنا وضعفنا، وإطارنا النظري وهكذا. ومجرد ادعائنا بأننا موضوعيون، كما تشجع الذكورية الرجال أن يكونوا، هو محض منع لأنفسنا من رؤية الطرق التي لا نكون فيها كذلك.

ومن وجهة نظر نسوية، عندما نفسر النصوص أو أي شيء آخر، فالطريقة التي نتعامل فيها مع ذواتنا هي ليست محاولة لتجنبها، وإنما لنكون واعين لذلك قدر الإمكان لكي يكون الآخرون قادرين على أخذ ذلك بعين الاعتبار عندما يقيّمون وجهات نظرنا. ولذلك فمن المناسب بشكل خاص أن أشير في هذا الفصل، كما يمكنكم أن تلاحظوا، إلى تجربتي الخاصة وإلى تحيزاتي. إن تجربتي باعتباري امرأة متوسطة العمر، من الطبقة المتوسطة، وسوية جنسياً وأمريكية بيضاء أحمل شهادة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي ومن أسرة مفككة، هي تجربة يتحتم عليها أن

تؤثر على تفسيري للنسوية وعلى قراءتي النسوية لرواية "جاتسبي العظيم" التي سأقدمها في نهاية هذا الفصل. فلا مفر من رؤيتي لبعض الأمور بشكل مختلف عن أصحاب النظريات والنقاد الأدبيين الآخرين، ويمكن تفسير كثير من هذه الاختلافات باستخدام البيانات الشخصية التي ذكرتها آنفاً. فبمعرفة القليل عني، آمل أن ينظر القراء إلى وجهة نظري كما هي: أي ما أراه من حيث أقف.

النسوية الفرنسية

لقد قدمت النسوية الفرنسية استراتيجيات إضافية لتخطي الذكورية. و النسوية الفرنسية متنوعة شأنها في ذلك شأن النسوية الأمريكية :فهي تتألف من وجهات نظر مختلفة متعددة .وكحال النسوية الأمريكية، تؤمن النسوية الفرنسية بأهمية الحراك الاجتماعي والسياسي لضمان الفرص المتساوية والوصول المتساوي إلى العدالة بالنسبة للنساء. وننظر الآن باقتضاب إلى النسوية الفرنسية باعتباره وحدة منفصلة لأن النسويين الفرنسيين كانوا يميلون إلى التركيز بقوة على الجوانب الفلسفية لقضايا النساء أكثر مما يفعله النسويون البريطانيون والأمريكيون رغم أن النظرية النسوية الفرنسية قد أصبحت مع مرور الوقت ذات وجودٍ ملحوظٍ متزايد في النسوية الأنجلوأمريكية.

وبشكل عام، فإن النسوية الفرنسية قد تركزت في شكلين مختلفين: النسوية المادية، ونسوية التحليل النفسي. ويهتم الشكل الأول بالاضطهاد الاجتماعي والاقتصادي للمرأة، بينما يركز الشكل الثاني، كما هو متوقع، على تجربة المرأة النفسية. ورغم أن هذين المنهجين لتحليل تجربة النساء في الثقافة الذكورية يتضادان بشكل ملحوظ فإن النسويين الفرنسيين مهتمون بالطرق التي تترابط فيها التجارب الاجتماعية الاقتصادية والنفسية للمرأة. ولكن دعونا الآن نتحدث عن هذين الشكلين بشكل منفصل. فإذا استطعنا الحصول على فكرة واضحة بعض الشيء عن كل بها سنرى بسهولة الطرق التي يكمل كل واحد منهما الآخر ويتضاد معه.

تبحث النسوية الفرنسية في التقاليد الذكورية والمؤسسات التي تتحكم بالظروف المادية والاقتصادية التي يضطهد المجتمع بواسطتها الناس كالمعتقدات الذكورية عن الفرق بين الرجال والنساء والقوانين والأعراف التي تحكم الزواج والأمومة. ورغم أن سيمون دي بيفوار لم تشر إلى نفسها باعتبارها نسوية مادية، إلا أن كتابها "الجنس الثاني" (١٩٤٩) الذي اكتشف آفاقاً جديدة شكّل أساساً نظرياً للنسويين الماديين لعدة عقود. وتلاحظ دي بيفوار أن الرجال يعتبرون في المجتمع الذكوري كائنات أساسية (ذوات مستقلة بإرادة حرة) بينما تعتبر النساء كائنات شرطية (موجودات غير مستقلة تتحكم بها الظروف). و يستطيع الرجال أن يؤثروا في العالم وأن يغيروه وأن يعطوه معنى بينما تكتسب النساء المعنى فقط عن طريق علاقتهن بالرجال. وهكذا تعرَف النساء ليس فقط باختلافهن عن الرجال، بل بعدم كفاءتهن مقارنة بالرجال. ولهذا تحمل كلمة "امرأة" مضامين كلمة "الآخر". فالمرأة لا تكون

شخصاً لوحدها، وإنما هي الآخر بالنسبة للرجل: فهي أقل من الرجل. وإلى درجة ما هي غريبة في عالم الرجال، وليست إنساناً متطوراً بشكل كامل كما هو حال الرجل.

لقد عبرت بيفوار، التي كانت أول من جادل بأن المرأة لا تولد مؤنثة وإنما يتم تكييفها لتكون كذلك بواسطة الذكورية، عن الفكرة التي تسمى الآن التشكيل الاجتماعي، كما ذكرنا سابقاً في هذا الفصل، عندما قالت كلماتها الشهيرة: "المرأة لا تولد امرأة، وإنما تصبح امرأة" (مقتبس في موي Moi ٩٢). وبالفعل تجادل بيفوار، خلافاً لادعاءات الذكورية المضادة، بأن النساء لا يولدن بغريزة أمومة. فالغريزة شيء يمتلكه كل الأفراد في سلالة معينة كجزء من تركيبهم البيولوجي الطبيعي بينما لا تريد كل النساء إنجاب الأولاد، ولا يشعرن بالراحة لكونهن أمهات. ومع هذا تخبرهن الذكورية بأنهن لن يشعرن بتحقيق ذواتهن إذا لم ينجبن الأولاد، وهناك ضغط هائل يمارس على النساء لتجنيدهن للأمومة. فكيف يمكننا أن نعرف ماذا تكون المرأة حسب الطبيعة إذا كنا لا نراها خارج تكييف الذكورية لها اجتماعياً.

وتؤكد بيفوار أنه لا ينبغي للنساء أن يشعرن بالرضا حول استثمار معنى حياتهن في حياة أزواجهن وأولادهن كما تشجعهن الذكورية أن يفعلن. وكما تلاحظ جينيفر هانسن Jennifer Hans "تعتقد بيفوار وبقوة أن الزواج قد أبطأ الحرية والنمو الفكري للنساء، وأوقعهما في فخ"(٢). وتزعم بيفوار أن النساء عندما يسخّرن أنفسهن بشكل كامل لإنجازات أزواجهن وأبنائهن، فإنهن يحاولن الهروب من حريتهن لتحقيق ما يمكن أن ينجزن في العالم، فهن يحاولن تجنب هذه الحرية لأنها مخيفة: فهي تتطلب المسؤولية الشخصية بينما لا تقدم أية ضمانة للنجاح أو السعادة. وتقترح بيفوار أنه "إذا ظهرت المرأة ككائن غير أساسي ولن يصبح أساسياً على الإطلاق فهذا بسبب أن المرأة نفسها تفشل في تحقيق هذا التغيير" (١٠).

فلماذا يصعب جداً على النساء التعرف على إخضاعهن، إن لم نقل فعل شيء حول هذا الإخضاع؟ تشير بيفوار إلى أن النساء لسن كالمجموعات الأخرى المضطهدة – على سبيل المثال الطبقات المضطهدة والأقليات الدينية والعرقية المضطهدة – فلا يوجد سجل تاريخي لثقافة نسائية مشتركة أو تقاليد مشتركة أو اضطهاد مشترك. وبهذا المعنى فقد مُحين من التاريخ، ولم يجري اعتبارهن موضوعاً يستحق الدراسة. وتضيف بأن النساء

> يفتقدن إلى وسائل ملموسة لتنظيم أنفسهن ضمن مجموعة...فليس لديهن ماض (جماعي ومسجّل) ولا دين خاص بهن، بل يعشن متفرقات بين الذكور، يربطهن السكن والعمل المنزلي والوضع الاقتصادي والمكانة الاجتماعية، مع رجال معينين – آباء أو أزواج – كلها أقوى من ارتباطهن بنساء أخريات. (١١)

وبتعبير آخر، فإن ولاء النساء للرجال من الطبقة الاجتماعية نفسها أو من العرق نفسه أو من الدين نفسه يتجاوز ولاءهن للنساء من الطبقات الاجتماعية الأخرى، أو الأعراق الأخرى أو الأديان الأخرى. وفي الحقيقة، فإن ولاء النساء للرجال يتجاوز أيضاً ولاءهن للنساء من الطبقة الاجتماعية التي ينتمن إليها وكذلك الحال عند وحدة العرق والذين أيضاً.

وتقدم كريستين دلفي Chritine Delphy ، وهي إحدى المفكرات اللائي تأثرن ببيفوار، نقداً نسوياً للذكورية مبنياً على أسس ماركسية. وتركز دلفي، التي صاغت مصطلح "النسوية المادية"في بداية السبعينيات، تحليلها على الأسرة باعتبارها وحدة اقتصادية. وتشرح بأنه كما تضطهد الطبقات العليا في المجتمع كل الطبقات الدنيا، فإن النساء في أسرهن تابعات. وهكذا تشكل النساء طبقة مضطهدة منفصلة مبنية على أساس اضطهاد النساء بغض النظر عن الطبقة الاقتصادية والاجتماعية التي ينتمين إليها. وعقد الزواج، عند دلفي، هو عقد عمل يربط المرأة بالعمل المنزلي غير المأجور الذي يطلق عليه عادة تسمية "العمل المنزلي" الذي تجعله يبدو سخيفاً، والذي لا يعتبر مهماً بما يكفي لتحليله بشكل جدي بوصفه موضوعاً أو موضوعاً أو مشكلة بحد ذاتها .وتلاحظ بأن فهم مضامين هذا الوضع أمر مركزي لفهم اضطهاد النساء، وتشير إلى أن :

> [كافة] المجتمعات "المتطورة" المعاصرة تعتمد على عمل النساء غير المأجور في الخدمات المنزلية ورعاية الأطفال . فهذه الخدمات تقدم في سياق علاقة معينة مع فرد ما (الزوج). ويجري استبعادها من عالم التبادل [أي أن هذه الخدمات لا تعامل معاملة الوظائف التي يقوم بها الناس مقابل المال خارج بيوتهم]، ولذلك فهي بدون قيمة. إنها غير مدفوعة. ومهما تتلقى النساء من مقابل فهو مستقل عن العمل الذي يقمن به لأنه لا يعطى مقابل العمل [أي كأجرة يجعلهن العمل مستحقات له] ولكن على سبيل هدية. والتزام الزوج الوحيد، الذي هو مصلحة له بشكل واضح، هو تأمين حاجات زوجته الأساسية. بتعبير آخر المحافظة على قدرتها على العمل. (٦٠)

وبالإضافة إلى ذلك تؤكد دلفي أن العمل المنزلي للنساء غير مدفوع، و ذلك ليس بسبب عدم أهميته أو لأنه يتطلب وقتاً أو جهداً أقل ولكن لأن الذكورية تعرِف النساء في أدوارهن المنزلية على أنهن غير عاملات. وغير العاملات يجب أن لا يتوقعن بالطبع أن يدفع لهن. وبالمفارقة، كما تلاحظ دلفي، تظهر كل الأدلة الأنثروبولوجية وعلم الاجتماع "أن الطبقات المهيمنة تجعل الطبقات التي تسيطر عليها تقوم بالعمل المنتج – أي أن الجنس البارز يقوم بعمل أقل" (٦١). أي أن النساء يقمن في المجتمع الذكوري بأعمال المنزل التي لا يريد الرجال القيام بها، ويكون طول نهار عملهن أربعاً وعشرين ساعة. وهكذا عند جمع عدد ساعات عمل المرأة نجد أن النساء يعملن ساعات أطول من الرجال. إلا أن عملهن في المنزل لا يُعترف به بوصفه عملاً حقيقياً يستحق الأجر. وتجادل دلفي بأنه من غير المفاجئ إذا أردنا أن نفهم أي شيء عن السلوك الجنسي أو الجنس فإنه يجب أن نفهم أولاً أن العلاقات بين الرجال والنساء مبنية على القوة : فالرجال الذكوريون يريدون أن يحتفظوا بالقوة كلها، وتريد النساء غير الذكوريات أن يتم توزيع القوة بالتساوي. إن تحليل دلفي متصل بحياة النساء الأمريكيات اليوم بشكل خاص لأن كثيراً من الزوجات الأمريكيات لهن وظائف خارج المنزل بينما لا يزلن يقمن بحصة الأسد من أعمال المنزل وتربية الأولاد.

دعونا نُلْقِ نظرة على أعمال كوليت جيلومين Colette Guillaumin في مثالنا الأخير عن الفرنسية المادية. تلاحظ جيلومين أنه يتم تعريف الرجال والإشارة إليهم بشكل رئيس بناء على ما يقومون به، أي حسب قيمتهم في المجتمع أعضاء في القوة العاملة وصانعين للقرار وهكذا. ويجري تعريف النساء والإشارة إليهن بشكل رئيس حسب جنسهن. وتلاحظ جيلومين من العبارات التي جمعتها في فترة واحدة دامت ٤٨ ساعة، "أن مجموعة تلتقي لإعطاء آرائها حول مسألة ما تتشكل من: مدير شركة، وعامل مخرطة، ومدير لعبة قمار [شخص يدير طاولة قمار في كازينو] وامرأة" (٧٣). وتتحدث جيلومين بشكل مشابه عن زعيم عالمي يناقش وضع نظام قمعي يعارضه فيقول: "لقد قتلوا عشرات الآلاف من العمال والطلاب والنساء" (٧٣). وبعبارة أخرى تلاحظ جيلومين أن النساء، من حيث وظيفتهن في المجتمع، "هن ... بشكل أساسي نساء" (٧٣). وهذا يعني بالنسبة لجيلومين أنهن سلعة بشكل أساسي . سلعة يمكن مقايضتها" أو "إعطاؤها" في الزواج (حسب الثقافة التي ينتمين إليها).

وتجادل جيلومين بأن الشكل الرئيس لاضطهاد النساء الذي يظهر وظيفتهن باعتباره سلعة هو الاستحواذ، وتشرح بأن القضية ليست مجرد استغلال للمرأة، كما يعلم الجميع، في سوق العمل (إذ تتقاضى مثلاً أجراً أقل للقيام بالعمل نفسه الذي يقوم به الرجال)، وفي البيت حيث لا تتقاضى شيئاً مقابل عملها بشكل عام. بل تضطهد النساء بما تسميه جيلومين "الاستحواذ الجسدي المباشر "وتعني به" الانحطاط بالمرأة إلى رتبة الأشياء المادية" (٧٤) الأمر الذي تقارنه بالعبودية والقنانة. وتسمي جيلومين هذا الاستحواذ في حالة المرأة "العبودية على أساس الجنس" sexage. ويأخذ هذا، كما تعتقد، أربعة أشكال رئيسة: (١) الاستحواذ على وقت المرأة، (٢) الاستحواذ على إنتاج أجساد النساء، (٣) التزام المرأة الجنسي، (٤) التزام المرأة برعاية أي فرد في الأسرة لا يستطيع أن يرعى نفسه، بالإضافة إلى رعاية الذكور السليمين في الأسرة.

دعونا ننظر بشكل مقتضب إلى كل واحد من أشكال الاستغلال القائم على الجنس. فكما تلاحظ جيلومين (١) لا يضع عقد الزواج قيوداً للوقت الذي يجب فيه على الزوجات (أو أية نساء أخريات في الأسرة كالبنات، والعمات، والخالات، والجدات) أن يعملن، ولا يخصص أي عطَل لا يعملن خلالها. (٢) في بعض الثقافات يبيع أفراد الأسرة الذكور شعر النساء وحليهن، كما يحدد الذكر عدد الأولاد الذين ينجبهما الزوجان. ويبقى الأولاد ملكاً شرعياً للزوج. (٣) إن التزام النساء جنسياً نحو الرجال يحدث من خلال الزواج والبغاء. والفرق الرئيس بينهما، عند جيلومين، هو في القيود الموضوعة على استخدام الرجل للمومسات، وأنه يجب أن يدفع للأفعال الخاصة التي يريد. (٤) ورغم أن العناية بالرضع، والأطفال، وكبار السن، والمرضى يقوم بها أحياناً عمال مأجورون (يكونون عادة من النساء) فإن الغالبية الساحقة من هذه الأعمال يقوم بها أفراد الأسرة من الإناث، وفي بعض الثقافات يقوم بها عمال دينيون غير مأجورين، كالراهبات. والأثر الكلي لهذه المناطق الأربع من الاستحواذ هو

تجريد النساء من الإحساس بفرديتهن ومن استقلالهن وسيادتهن. وباختصار فالنساء،كما تعبر عن ذلك جيلومين، "أداة اجتماعية مخصصة للمهام"(٧٩) التي لا يريد أن يؤديها الرجال.

وخلافاً للنسوية المادية، تهتم نظرية التحليل النفسي النسوي بأثر الذكورية في التجربة النفسية للنساء وفي إبداعهن. فتركيزه على النفس المفردة، وليس على تجربة المجموعة. ولأن اضطهاد المرأة غير مقصور على المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، فهو يتضمن القمع النفسي وعلى مستوى اللاوعي أيضاً .وإنه هنا، في السيكسولوجيا الشخصية لكل امرأة، حيث يجب أن تتعلم المرأة تحرير نفسها إذا كان لتحررها المادي أن يُبنى على أساس ثابت. هذا لأن المرأة لا يمكن تحريرها بطريقة فاعلة إذا لم تكن على علم بأنها تحتاج إلى أن تتحرر. وبالنسبة لكثير من نسويي التحليل النفسي الفرنسيين، يجب دراسة إمكانات التحرير في المكان الذي يكثر فيه إخضاع المرأة، إن لم يكن يعمه، وهو اللغة. ففي اللغة يجري استبعاد أفكار الذكورية الضارة عن "الفرق الجنسي" sexual difference (ما تعتقده الذكورية فروقاً بين النساء والرجال موروثة وأساسية) كما يجري الاستمرار في إفراز هذا التأثير الاضطهادي.

وترى إيلين سيكسو Hélène Cixous أن اللغة تكشف عما تسميه "التفكير الثنائي للذكور"، والذي يمكن تعريفه على أنه رؤية للعالم على شكل متضادات قطبية، يعتبر أحدها متفوقاً على الآخر. وأمثلة على ذلك تشمل التضادات الثنائية الذكورية عن العقل/القلب ،والأب/ الأم ،والثقافة/ الطبيعة، والمفهوم/المحسوس (ما يمكن فهمه بطريق الذهن مقابل ما يمكن تحسسه عن طريق الجسد) والشمس/ القمر، و النشاط/ الخمول. إن تضادات كهذه تنظم الطريقة التي نفكر بها، وعند كل تضاد تسأل سيكسو "أين المرأة؟" (٩١). بمعنى أي جانب من هذه التضادات يفترض أن تُعرف من خلاله بعض جوانب الأنثى؟ ومن الواضح أن المرأة تحتل حسب التفكير الذكوري الجانب الأيسر من هذه التضادات – الجانب الذي تعتبره الذكورية دونياً –القلب، الأم، الطبيعة، المحسوس، القمر، والخمول– بينما يفترض أن الذكر معرف بالجانب الأيمن من كل تضاد، الجانب الذي تعتبره الذكورية متفوقاً: العقل، الأب، الثقافة، المفهوم، الشمس والنشاط .وتلاحظ سيكسو "بأنه يجري التعامل تقليدياً مع مسألة الاختلاف الجنسي عن طريق إقرانها بتضاد النشاط / الخمول " (٩٢). وبتعبير آخر، يعتقد التفكير الذكوري بأن النساء يولدن ليكن ساكنات، بينما يولد الرجال ليكونوا نشطين لأنه من الطبيعي أن يكون الجنسان مختلفين بهذه الطريقة. وهكذا إذا لم تكن المرأة ساكنة فهي ليست امرأة. وبالطبع يتبع هذا كون النساء خاضعات للرجال، وأن الرجال بطبيعتهم قادة، وهكذا.

بالنسبة لسيكسو، لن تتعلم النساء مقاومة التفكير الذكوري عن طريق كونهن جزءاً من بنية القوة الذكورية، أي بالحصول على مكانة وفرص متساوية في المجتمع الذكوري المعاصر. فاكتساب النساء القوة في النظام

الاجتماعي السياسي القائم لن يغير النظام بشكل مناسب. وفي الحقيقة ستكون النتيجة أن تصبح النساء أكثر شبهاً بالرجال الذكوريين لأنهن سيتعلمن التفكير كما تعود الرجال الذكوريون أن يفكروا. وبدلاً من ذلك، تعتقد سيكسو أن النساء بوصفها مصدراً للحياة هن مصدر القوة والطاقة. ولذلك نحتاج إلى لغة نسوية جديدة تقوض أو تقضي على التفكير الثنائي للذكورية الذي يضطهد النساء ويسكتهن. وتعتقد سيكسو أن اللغة الأفضل تعبيراً عن ذاتها في الكتابة هي "الكتابة النسائية" feminine writing. فهي منظمة بانسياب ومترابطة بحرية. كما تقاوم الأساليب الذكورية في التفكير والكتابة التي تتطلب أساليب "صحيحة" مفروضة للتنظيم وقواعد عقلانية للمنطق (المنطق الذي يبقى "فوق الرقبة"، باعتماده على التعاريف الضيقة للتجربة الإدراكية والانتقاص من التجارب العاطفية والحدسية) والتفكير بخط واحد (الهاء تسبق الواو، و الواو تسبق الياء).

ورغم أن الارتباطات المطولة للنساء مع أمهاتهن، أي مع المصدر الأصلي لقوتهن وطاقتهن، قد أعطتهن علاقة مميزة بالكتابة النسائية، فإنه بإمكان الرجل الذي يستطيع أن يتواصل مع هذا الارتباط المبكر مع أمه أن ينتج مثل هذه الكتابة .وتذكر سيكسو مثالاً على هذا النوع من الكتابة أسماء كتّاب مثل مارجريت دوراس Marguerite Duras ، وجان جينيت Jean (John) Genet ، والكاتبة البرازيلية كلاريس ليسبكتر Clarice Lispector. ويمكنني أن أخمن أن أعمال مثل "المحبوبة" Beloved لتوني موريسون Toni Morrison ، و"السيدة دالاوي" Mrs. Dalloway لفيرجينيا وولف Virginia Woolf ، و"صحوة فينيجان" Finnegan's Wake لجيمس جويس James Joyce و"أبسالوم أبسالوم" !Absalom, Absalom لوليام فوكنر William Faulkner يمكن اعتبارها أمثلة لهذه الكتابة. وترى سيكسو أن هذا النوع من الكتابة هو طريقة للتواصل (أو إعادة التواصل) بشكل تلقائي مع الحيوية المرحة وغير المقيدة للجسد المؤنث، والذي تؤكد سيكسو، كما رأينا سابقاً، أنه مصدر الحياة. وهكذا تصبح الكتابة بالنسبة إليها تجسيداً للتحرر. وربما يبدو هجران التفكير الذكوري كما يجري تصوره هنا خيالياً، ولكن كما تلاحظ توريل موي Toril Moi "لقد كان التفكير الخيالي دائماً مصدراً للإلهام عند النسويين" (١٢١).

وبطريقة مشابهة ترى لوس إيريجاري Luce Irigaray أن كثيراً من إخضاع النساء في الثقافة الذكورية يأخذ شكل القمع النفسي الذي ينفذ عن طريق اللغة باعتبارها أداةً. وبتعبير آخر تعيش النساء في عالم قد جرى فيه تحديد كل المعاني بواسطة اللغة الذكورية. فلذلك، ورغم أنهن قد لا يدركن ذلك، فإنهن لا يتحدثن باعتبارهن منشئات لأفكارهن. بل يقلدن بشكل سلبي الأفكار التي جرى التحدث بها. وهذا الوضع لا يبدو مفاجئاً، كما يمكن أن يبدو لأول وهلة عندما نأخذ بعين الاعتبار تاريخ الفكر الذكوري الغربي. وكما تلاحظ إيريجاري فالمرأة عند الفلاسفة الغربيين مجرد مرآة لرجولتهم. فلقد عرف الرجال الأنوثة حسب حاجاتهم ومخاوفهم ورغباتهم. تذكر إيريجاري مثلاً أن فرويد -رغم أنها تجد نظرياته مفيدة وحتى فاتحة لآفاق جديدة- كان يعكس الخوف الذكوري من الخصاء على النساء عندما افترض أن النساء يعانين من حسد القضيب بمعنى أنهن يشعرن بأنه قد جرى خصاؤهن. فمن الواضح

أن وجهة النظر هذه تزعم أن النساء يردن الأشياء نفسها التي يريدها الرجال، وأنه ليس لديهن مشاعر ورغبات خاصة بهن فقط. وتؤكد إيريجاري أن النساء اللواتي لا يستطعن التخلص من الذكورية لديهن خياران فقط: (١) أن يبقين ساكنات (لأن أي شيء تقوله المرأة ولا يتناسب مع منطق الذكورية سيبدو غير ممكن الفهم وبدون معنى) و(٢) أن يقلدن تمثيل الذكورية لهن كما تريد الذكورية أن تراهن (أي أن يلعبن الدور الدوني الذي يعطيه لهن تعريف الذكورية للاختلاف الجنسي الذي يقدم تفوق الرجل). ومن الواضح أن هذا خيار صعب.

وتبدو القوة الذكورية ظاهرة، عند إيريجاري، فيما يسميه كثير من المفكرين "تحديقة الذكر": فالرجل ينظر والمرأة يُنظرُ إليها. ومن ينظر يتحكم بالسيطرة، ويمتلك قوة تسمية الأشياء وتفسير العالم وقيادته. ومن يُنظر إليه –المرأة– هو مجرد شيء يُرى. وهكذا تكون النساء في الذكورية مجرد رموز وعلامات وسلعاً في اقتصاد ذكري. وبتعبير آخر، تكون وظيفة المرأة إظهار علامة الرجال برجال آخرين. فعلى سبيل المثال، الرجل الذي يشعر بأن عليه أن يمشي ممسكاً بذراع امرأة جميلة لإثارة إعجاب الناس الآخرين ليس مهتماً بإثارة إعجاب الناس الآخرين. إنه مهتم بإثارة إعجاب الرجال الآخرين. وباختصار الذكورية هي عالم الرجال: فهم يخترعون قواعد اللعبة ويلعبونها مع بعضهم ويجري العثور على النساء باعتبارهن جوائز.

ومثل سيكسو، تناقش إيريجاري بأن طريقة تجاوز الذكورية هي نفس الوسيلة التي برمجتنا في إطار الذكورية: اللغة. وتعتقد أن المجموعات النسائية الخالصة ضرورية لتطوير طرق التفكير والحديث غير الذكورية. وتسمي إيريجاري فكرتها عن لغة المرأة "المرأة تتحدث" womanspeak وتجد مصدرها في الجسد الأنثوي، وخاصة فيما تراه من اختلاف في اللذة الجنسية بين الذكور والإناث. فاللذة الجنسية المؤنثة بالنسبة إليها "أكثر تنوعاً وتعداداً في اختلافاتها وأكثر تعقيداً ودقة مما يتصور عادة" (٢٨). ولذلك فلغة "المرأة تتحدث" أكثر تنوعاً وتعدداً في المعاني وأكثر تعقيداً ودقة من اللغة الذكورية. وكما تقول ايريجاري عندما تجرؤ المرأة أن تتحدث بطريقتها "فإنها تنطلق بكل الاتجاهات تاركة [الرجل الذكوري] غير قادر على تبين الترابط في المعنى. فكلماتها متناقضة وإلى درجة ما مجنونة من وجهة نظر العقل وغير مسموعة لكل من يستمع إليها بقوالب جاهزة وشيفرة متكاملة" (٢٩). ويجد كثير من المفكرين النسويين تعريف إيريجاري– للغة "المرأة تتحدث" بشكل خاص مثيراً للجدل لأنه يعزز الأفكار النمطية عن المرأة بوصفها غير منطقية وغير عقلانية بالإضافة إلى أمور أخرى. وقد يكون من المفيد النظر إلى لغة "المرأة تتحدث" باعتبار إريجاري لا تعني، أو على الأقل هناك إمكانية قوية لكونها لا تعني، أن المرأة لا تتحدث بشكل مترابط وإنما هذا ما يبدو للناس الذكوريين المبرمجين على إعطاء المعنى فقط للغة التي تلتزم بقواعد المنطق الذكوري، أي اللغة التي تتحرك باتجاه واحد وتأخذ شكل الأطروحات.

openkanz.com

وخلافاً لإيريجاري، لا تؤمن المحللة النفسية الفرنسية النسوية جوليا كريستيفا Julia Kristeva بالكتابة النسائية أو لغة "المرأة تتحدث" لأنها تعتقد أن أية نظرية تحدد كنه النساء (أي تحدد ما هو أساسي– موروث وبيولوجي –من الصفات للنساء) تسيء تمثيل التنوع غير المتناهي، وتتركهن عرضة للتحديد الذكوري لما هو أساسي في المرأة، كأن تكون خاضعة بطبيعتها ومفرطة بعاطفيتها وهكذا. ولا يمكن تعريف المؤنث بالنسبة لكريستيفا لأن هناك من تعاريف المؤنث بعدد ما هناك من النساء. وتؤكد كريستيفا أنه بإمكاننا معرفة ما يلي عن الأنوثة: إنها مهمشة ومضطهدة، حالها حال الطبقة العاملة المضطهدة والمهمشة.

علاوة على ذلك، ترى كريستيفا أن ما يقبله كثير من النسويين عادة على أنه فروق بيولوجية تجعل النساء إناثاً والرجال ذكوراً (تختلف عن الفروق الاجتماعية التي تفرضها الذكورية والتي تعرفنا مذكراً أو مؤنثاً) هي فروق اجتماعية أكثر منها فروقاً بيولوجية بسبب تأثيراتها الملموسة على النساء في العالم الحقيقي. وكما تقول: "إن الاختلاف الجنسي والبيولوجي والفيزيولوجي والتوالدي بين الرجال والنساء يعكس اختلافاً في العقد الاجتماعي" ("زمن المرأة" ١٨٨). وبتعبير آخر، إذا ولد الشخص ببيولوجية مؤنثة فإن مكانه في المجتمع يمنحه حقوقاً أقل – خاصة الحق في الامتلاك والتحكم بالجسد جنسياً، سواء بما يخص نوع العلاقات التي يمكن أن يحصل عليها وعددها أم بالحقوق التي تتعلق بالإجهاض وموانع الحمل – مما لو ولد ببيولوجية الذكر. وفي النهاية فالمسألة ليست كيف ينبغي تحديد الاختلاف البيولوجي، بل بأن المعاني التي يكتسبها الاختلاف البيولوجي يجري فوراً استهلاكها والظهور عليها واستبدالها من قبل المعنى (الذكوري) الاجتماعي الذي يصاحبها. وما يضطهد النساء هو المعنى الاجتماعي للاختلاف الجنسي. وهكذا بالنسبة لكريستيفا كما هو الحال مع معظم الفرنسيين النسويين – بما في ذلك النسويين الماديين الذين درسناهم سابقاً – يعتبر الفرق الذي يفترضه النسويون الأنجلوأمريكيون بين نوع الجنس (sex) و دور الجنس (gender) غير موجود. فالذكورية تعرف وتسيطر على الطريقة التي ترتبط فيها بنوع الجنس (أنثى) (sex) ودور الجنس (مؤنث) (gender) كما لو أنهما نفس الشيء. وفي الحقيقة لا يوجد في الفرنسية كلمة تقابل كلمة دور الجنس (gender) في اللغة الإنجليزية.

وبدلاً من تبني "الكتابة النسائية" ولغة "المرأة تتحدث" وسيلة لتخطي الاضطهاد الذكوري تؤكد كريستيفا أن الرجال والنساء يستطيعون تجاوز اللغة والتفكير الذكوري بمحاولة الوصول إلى مات يمكن تسميته البعد التواصلي للغة semiotic dimension of language (وهو الذي يجب أن يميز عن حقل الدراسات الذي يسمى السيميائية semiotics الذي يعتني بتحليل أنظمة الإشارات الثقافية). فبالنسبة لكريستيفا تتألف اللغة من بعدين: البعد الرمزي والبعد التواصلي. فالبعد الرمزي هو المجال الذي تعمل فيه الكلمات وتنسب إليها المعاني. وما تسميه البعد التواصلي للغة هو ذلك الجزء من اللغة الذي يتألف، بشكل مختلف، من عناصر كالتنغيم (الصوت ونغمة الصوت

وارتفاعه، وموسيقاه) والإيقاع ولغة الجسد التي تعمل عندما نتحدث، والتي تظهر مشاعرنا ودوافعنا الجسدية (مثلاً الدوافع الجسدية التي تتصل بما هو جنسي وبما يتعلق بالبقاء وهكذا). وربما يمكننا أن نقول إذاً إن البعد التواصلي يتألف من الطريقة التي نتحدث بها، كالمشاعر التي تظهر في الصوت وفي لغة الجسد عندما نتكلم. وتلاحظ كريستيفا أنه من المتوقع أن يميل الخطاب العلمي إلى اختصار الجزء التواصلي. وعلى النقيض ... في اللغة الشعرية ... يميل الجزء التواصلي نحو الهيمنة".(الرغبة في اللغة ١٣٤).

وفي الحقيقة إن البعد التواصلي هو أول "كلام" يتوفر للأطفال – أي الأصوات الكلامية والحركات الجسدية التي يقومون بأدائها – قبل أن يكتسبوا اللغة. إذ يتعلم الأطفال هذا "الكلام" من خلال تواصلهم مع الإيماءات والإيقاع والأشكال الأخرى غير الكلامية للتواصل التي ترتبط بجسد الأم. فعن طريق الجانب التواصلي للغة نبقى على اتصال مستمر مع تجاربنا السابقة للإدراك والسابقة للكلام: مع دوافعنا الغريزية ومع ارتباطاتنا المبكرة مع أمهاتنا. و تلاحظ كريستيفا أنه يجدر بالذكر أن دخولنا إلى اللغة يكبت كلاً من دوافعنا الغريزية وارتباطاتنا المبكرة مع أمهاتنا. فاللغة ميدان الذكورية التي تتحكم بالبعد الرمزي أو ببعد تشكيل المعاني. أما البعد التواصلي فيبقى خارج البرمجة الذكورية، وما لا تستطيع الذكورية السيطرة عليه بشكل كلي تكبته. وطبعاً لا تقترح كريستيفا أنه ينبغي أن نعود إلى المرحلة التواصلية للرضع بل إننا نستطيع الوصول إلى ذلك الجزء من اللاوعي لدينا حيث يوجد الجزء التواصلي من خلال الوسائل الخلاقة كالفن والأدب. فهذه أدوات توفر لنا طريقة جديدة لنتواصل مع اللغة ونتجنب الخناق الذي تفرضه الذكورية على طريقة تفكير الرجال والنساء.

وقبل أن ننهي هذا الجزء، أعتقد أنه من المهم أن نعالج مسألةً قد تكونون على علم بها أوقد لا تكونون كذلك. فعندما تستخدم عبارة النسوية الفرنسية نفكر بنوع من المواضيع التي تقع في حقل نسوية التحليل النفسي الفرنسية. ولا تخطر أعمال النسويين الماديين الفرنسية –باستثناء كتابات سيمون دي بيفوار –مباشرة على البال لأنها لم تتلق دعاية كافية في العالم الأكاديمي، كما تلقت نسوية التحليل النفسي. وهناك بالتأكيد أسباب عديدة لعدم التوازن هذا. و بالتأكيد أحد هذه الأسباب هو حقيقة أن الفرع الذي يفرز التأثير الأعظم في نشر النظرية النقدية في العالم الأكاديمي الأمريكي يميل أكثر إلى نوع التنظير التجريدي الموجود في نسوية التحليل النفسي، ولذلك رُحب به بسرعة. ولا يمكنني إلا أن ألاحظ أن ميل نسوية التحليل النفسي الفرنسية نحو التجريد قد جاء بنتائج مزدوجة. (١) فكونه صعب الفهم عند المبتدئين جعله يؤمن مكاناً لدى أساتذة الجامعات والمنظرين والنقاد الأدبيين الذين يمسكون بالقوة الأكاديمية في حقل النظرية النقدية و(٢) أدى هذا التنظير إلى جعل النسوية الفرنسية عرضة للسخرية والرفض. وهذه مفارقة إذ إن أعمال المنظرين الأمريكيين غالباً ما تكون تجريدية. وللأسف فإن الرغبة في تجاهل النسوية الفرنسية أو رفضها لا تزال موجودة ومنذ زمن طويل في كثير من الجامعات الأمريكية لدى عدد من النسويين وغير

openkanz.com

النسويين. ومن الصحيح أن أكثر ما تقدمه نسوية التحليل النفسي الفرنسية يبدو مكتوباً بشكل أساسي لمن يملكون خلفية تعليمية لفهمه. فأحد الأسباب هو أنها تبني على أعمال مفكرين فرنسيين، مثل جاك ديريدا Jacques Derrida و جاك لاكان Jacques Lacan، و توسعها وتختلف معها. وأعمال هذين المفكرين صعبة الفهمً لغير المتمرس. فلقد جاء جاك ديريدا بمنهج تفسيري يدعى التفكيكية وجاء جاك لاكان بتفسير للتحليل النفسي الفرويدي. وتتطلب الاستفادة الكاملة من منطق هذا التفسير، فيما أعتقد، فهماً لكل من البنيوية والتفكيكية. (وإذا رغبت فبإمكانك أن تقرأ عن التحليل النفسي اللاكاني في الفصل ٢ وعن البنيوية والتفكيكية في الفصلين ٧ و ٨ على التوالي) وفي الواقع يكتب النسويون الفرنسيون، رغم أن أعمالهم أقل تجريداً من نسويي التحليل النفسي الذين درسناهم، ضمن تقليد فلسفي غير مألوف لطلاب الأدب في أمريكا .ولذلك لا تنفر عندما تقرأ أعمال النسويين الفرنسيين لوحدك لأول مرة. فمهما يكن توجههم الفلسفي فهم لا يحاولون استبعادك. و كشأن الفلاسفة الذين يبنون على أعمالهم والذين يختلفون معهم غالباً، إنهم يحاولون أن يفتحوا آفاقاً جديدة وطرقاً جديدة في التفكير. وآمل أن تتفق معي على أن تعلم التفكير بطرق جديدة مهمة تستحق الجهد رغم صعوبتها.

الحركة النسوية متعددة الثقافة

إن وعي الفرد لذاته، والذي يعتبر هدفاً نسوياً كما أشرنا سابقاً، أصبح هاماً وبشكل خاص عندما بدأت النساء البيض من الطبقة المتوسطة النسويات والسويات جنسياً اللواتي كن دائماً في مواقع القيادة الأكثر بروزاً في حركة النساء في أمريكا أخيراً بإدراك الطرق التي عكست فيها سياساتهن وممارساتهن و تجاربهن بينما تجاهلت تجارب النساء من الأعراق الأخرى والنساء المثليات والفقيرات وغير المتعلمات في أمريكا وفي بقية العالم. وبينما تخضع كل النساء للاضطهاد الذكوري فإن الحاجات الخاصة بكل امرأة ورغباتها ومشاكلها تتشكل إلى درجة كبيرة بواسطة عرقها وطبقتها الاجتماعية والاقتصادية وتوجهها الجنسي وتجربتها التعليمية ودينها وقوميتها.

و بالتأكيد لا تعمل الذكورية بنفس الطريقة في البلدان المختلفة: هناك فروق هامة بين الذكورية في الولايات المتحدة والذكورية مثلاً في الهند والمكسيك وإيران. بالإضافة إلى ذلك، وحتى ضمن حدود البلد الواحد، تؤثر الاختلافات الثقافية على تجربة النساء. ففي الولايات المتحدة لا تنفصل التجربة الذكورية للنساء غير البيض عن تجربتهن مع العنصرية (انظر الفصل ١١) ولا تنفصل التجربة الذكورية للمثليات عن تجربتهن مع التعصب للجنسانية السوية (انظر الفصل ١٠). ولا تنفصل التجربة الذكورية للنساء الفقيرات عن تجربتهن مع الطبقية (انظر الفصل ٣) وهكذا .وبإمكانك أن تتخيل العمليات المعقدة للاضطهاد في حياة النساء اللواتي ينتمين إلى ثلاثة أو أكثر من هذه التصانيف. ولذلك يجب أن يتضمن نشر "الأختية" sisterhood بين النساء – الارتباط النفسي والسياسي بين

النساء بناء على الاعتراف بالتجارب والأهداف المشتركة واحترام الفروق الفردية بينهن والانتباه إليها بالإضافة إلى التوزيع العادل للقوة بين المجموعات الثقافية المختلفة ضمن القيادة النسوية.

ولقد ساعد النسويون الأمريكيون الأفارقة بشكل خاص في الكشف عن القصور السياسي والثقافي المتأصل في إهمال التوجه العام للنسويين البيض للتجارب الثقافية المختلفة عن تجاربهم. فحلل النسويون السود الطرق التي لا يمكن فيها فهم الاضطهاد المبني على الجنس (gender) بمعزل عن الاضطهاد العرقي. ويلاحظ النسويون السود بأن الذكورية تضطهد المرأة السوداء ليس فقط لأنها امرأة ولكن لأنها امرأة سوداء، وقد اعتبر هذا التصنيف تاريخياً في أمريكا أقل قيمة من تصنيف المرأة البيضاء. واستبعدت الفكرة الفيكتورية المثالية "للمرأة الحقيقية"، بوصفها امرأةً خاضعة وضعيفة وبريئة جنسياً، وهي التي لا تزال تؤثر على التفكير الذكوري اليوم، النساء السوداوات والنساء الفقيرات من كل الأعراق اللواتي يتضمن عيشهن جهداً عضلياً شاقاً واللواتي يتعرضن للاغتصاب وللاستغلال الجنسي في أماكن العمل. ويعد هذا المنطق عاماً و قاتلاً، فالمرأة التي يضطرها وضعها العرقي أو الاقتصادي على العمل الشاق ويجعلها عرضة للمفترسين جنسياً، كان ينظر إليها على أنها ليست امرأة كما يجب، ولذلك لا تستحق الحماية من أولئك الذين يستغلونها. ويتبنى هذه النظرة كثير من الرجال البيض والسود وكثير من النساء البيضاوات. ولذلك كانت النساء السوداوات في قيد مزدوج. فلم يستطعن توقع تعاضد على أساس الجنس من النساء البيض، ولا تعاضد عرقي من الرجال السود : وهما المجموعتان اللتان يمكن التعويل على مساعدتهما.

وللأسف تستمر هذه المعضلة إلى يومنا. فيميل التوجه العام للنسويين البيض إلى تهميش النساء السوداوات بسبب عرقهن، ومع ذلك يشجعنهن على تقديم قضايا الجنس على القضايا العرقية على أساس أن النساء السوداوات يضطهدن بسبب التحيز الجنسي أكثر مما يضطهدن بسبب العنصرية، وفي الوقت نفسه يشجع مجتمع الرجال السود الذين يهمشون النساء السود بناء على الجنس، على تقديم القضايا العرقية على قضايا الجنس باعتبار أنهن يضطهدن بسبب العنصرية أكثر مما يضطهدن بسبب التحيز الجنسي. وكما تلاحظ لورين بيثيل Lorraine Bethel أن فهم هذا الاضطهاد المزدوج يشكل أساس النقد النسوي الأمريكي الأفريقي :

> يقدم النقد الأدبي للنسوية السوداء إطاراً لتحديد المشاكل الاجتماعية- الجمالية الشائعة للكتاب الذي يحاولون تشكيل أدبٍ للهوية الثقافية وسط الاضطهاد العرقي والجنسي. ويتضمن هذا الأدب تحليلاً سياسياً يمكننا من فهم الإنجازات التي لا تكاد تصدق للنساء السوداوات وتقديرها... والتي تحققت في تأسيس تقاليد فنية وأدبية من كل الأنواع وفي محاولة فهم صفات هذه التقاليد وحساسياتها. ويتطلب هذا الفهم وعياً بالاضطهاد الذي كانت هؤلاء الناقدات تواجهنه بشكل يومي في مجتمع مليء بالكره العنيف والمرتكز على بشرتهن السوداء وأجسادهن بوصفهن إناثاً. إن تطوير هذا الوعي والمحافظة عليه مبدأ أساسي للنسوية السوداء. (١٧٨)

ومن ناحية أخرى، تشعر بعض النساء السوداوات بأن النسوية تنشر التفرقة في المجتمع الأسود. ونتيجة لذلك هجر بعضهن النسوية، أو قمن بالبحث عن طريق للتوفيق بينها وبين اهتمامات المجتمع الأسود، كما فعلت أليس ووكر Alice Walker التي سمت نفسها "نسائية"(١١) womanist لأنها عملت من أجل بقاء السود ووحدتهم رجالاً ونساء، ومن أجل تشجيع الحوار والحياة الاجتماعية بالإضافة إلى تأكيد قيمة النساء وكل أصناف العمل الذي يقمن به. وبشكل مشابه تشير كارولين دينارد Carolyn Denard إلى أن كثيراً من النساء الأمريكيات الأفريقيات يظهرن اهتماماً أكثر بالقيم الثقافية النسائية الخاصة بمجموعتهن الإثنية من الاهتمام بالقيم المتعلقة بالنساء بشكل عام (١٧١). وتبني دينارد على أعمال توني موريسون لتوضيح هذا المنهج وتشرح بأن النسوية الثقافية الإثنية تعترف بالآثار الضارة للتحيز الجنسي على النساء السوداوات داخل مجتمعهن الإثني وخارجه، ولكنها "لا تدافع عن نسوية سياسية تبعد النساء السود عن مجتمعهن الإثني منعاً من اضطهادهن " (١٧٢). بالإضافة إلى ما سبق "ترحب النسوية الثقافية الإثنية بالقيم الثقافية النسائية التي طورتها النساء السوداوات رغم اضطهادهن، وربما بسبب هذا الاضطهاد" (١٧٢).

ومهما تكن الخيارات المفضلة النظرية التي يأتي بها النسويون السود إلى تحليلاتهم للأدب، فإن تحليلاتهم تظهر عادة أهمية فهم قضايا الجنس في سياق ثقافي. وبما أن لدى بعض المجموعات الثقافية أصنافاً خاصة بها من النقد الأدبي، وبما أن النساء يجدن معالجة لاهتماماتهن في أكثر من صنف، فمن المفيد أن نتوقف هنا ونتعرف على بعض هذه الأصناف.

واعتماداً على توجهاته النظرية، يمكن للنقد الأدبي الذي يهتم بقضايا النساء أن يقع ضمن تسمية واحدة أو أكثر. ومن هذه التسميات "النقد النسوي" و"النقد الأمريكي الأفريقي" (الذي يدرس أعمال كتاب أفريقيين في سياق التجربة الأمريكية الأفريقية والتاريخ والتقاليد الأدبية بالإضافة إلى أمور أخرى) ونقد المثليات، والنقد الماركسي، ونقد ما بعد الاستعمار (الذي يدرس أعمالاً ظهرت في ثقافات تطورت رداً على الهيمنة الاستعمارية مثل أعمال كتّاب من الهند التي كانت تسيطر عليها بريطانيا حتى ١٩٤٧. كما يدرس أموراً أخرى). و بالطبع ستدرس قضايا المرأة في كل نقد أدبي يركز على كاتبات من مجموعة إثنية معينة. ولذكر أمثلة لما مر فإن هناك الكاتبات الأمريكيات المكسيكيات، Chicanas والأمريكيات اللاتينيات، والأمريكيات الأصليات، والأمريكيات الآسيويات. ورغم أن كل هذه التصنيفات تعالج تجارب النساء، فلا يشار بشكل عام إلى كتابة نقدية ككتابة نسوية إلا إذا كانت وجهة النظر التي توجه التحليل نسوية. فمن الواضح أن هذه التصنيفات تتداخل، وليس من غير المعتاد أن يعتبر نقادٌ أدبيون أنفسهم هجيناً معيناً، مثلاً النقاد النسويون الماركسيون، والناقدات المكسيكيات النسويات المثليات.

دراسات الجنس والنسوية

كما رأينا في هذا الفصل، يركز التحليل النسوي على نحو كبير على الدور المتعاظم الذي يقوم به الجنس في تعريف المجتمع لكل من المذكر والمؤنث في حياتنا اليومية. فمثلاً يقدم الجنس لنا دوراً رئيساً في تشكيل ذواتنا الفردية : في كل من إدراك ذواتنا، والطريقة التي نتواصل من خلالها مع الآخرين. ويؤثر الجنس الخاص بنا على طريقة تعامل الآخرين والمجتمع كله معنا، كما يتجسد في مؤسساته كمهنة الطب، والقانون، والنظام التربوي، والممارسات الوظيفية. وبالإضافة إلى ذلك أعطت نظرية الغرابة، التي ستقرأ عنها في الفصل ١٠(النقد اللوطي والسحاقي و نظرية الغرابة) اهتماماً لقضايا الجنس خلال السنوات الماضية بطرح أسئلة حول افتراضات المجتمع السوية عن النشاط الجنسي والجنس، من ذلك افتراضه أن الذكور "مذكرون بالطبيعة " وأن الإناث "مؤنثات بالطبيعة". ويبدو منطقياً أن الجنس قد برز حقل دراسة قائماً بذاته ومخصصاً لدراسة هذه القضايا وكل المواضيع التي تتصل بالجنس. وبالفعل فلربما درست منهاجاً يسمى دراسات الجنس والنساء، أو دراسات الجنس. ويطلق الاسم الأخير على مناهج الجنس التي يكون تركيزها الأساسي على العلاقة بين الجنس والاضطهاد الذكوري للنساء.

وللوصول إلى الغاية التي ننشدها، يعد فهم بعض القضايا الأساسية التي تعالجها دراسات الجنس مفيداً وربما جزءاً لا يمكن التخلي عنه من أجل فهمنا للطرق التي تستمر فيها الاهتمامات النسوية بالتطور والتوسع. وتعتبر المواضيع التالية المتداخلة جزءاً من القضايا التي تبرز بشكل واضح في دراسات الجنس: (١) الافتراضات الذكورية عن الجنس وأدوار الجنس التي تستمر في اضطهاد النساء (٢) البدائل للطريقة الحالية التي تكوَّن فيها مفهوم الجنس مذكراً أو مؤنثاً (٣) العلاقة بين نوع الجنس ودور الجنس (بين الطرق التي تشكلت فيها أجسامنا بيولوجياً، وأدوار الجنس التي يجري تصنيفنا حسبها) و(٤) العلاقة بين النشاط الجنسي ودور الجنس (بين توجهاتنا الجنسية والطرق التي ينظر بها إلينا حسب الجنس (وطبعاً قد ناقشنا خلال هذا الفصل كثيراً من الطرق التي تستمر فيها افتراضات الذكورية عن الجنس، وأدوار الجنس باضطهاد النساء ولذلك دعونا ننظر إلى المجالات الثلاثة المتبقية.

ففي البداية، نحتاج إلى بدائل للطريقة الحالية التي نفكر بها حول الجنس، لأنها تتضمن كثيراً من المغالطات. وعلى الرغم من أن نتائج بحوث الجنس يمكن أن تكون مثل نتائج البحوث في أي حقل آخر معقدة ومتناقضة فإنها تنبهنا إلى الطرق التي تعاملنا فيها على أساس أنها حقائق مع كثير من الآراء غير المثبتة والأساطير عن الجنس. دعوني أذكر مثالين هامين بادئةً بالاعتقاد الذي أظن أن أغلبنا تبناه حول العمليات البيولوجية للتستسترون أو الهرمون الذكري.

فغالباً ما قلنا أو سمعنا ما يقال من أن الذكر الذي يظهر سلوكاً عدوانياً مبالغاً فيه أن : "لديه نسبة عالية من التستسترون". بمعنى أن السلوك العدواني لدى الذكور يعتبر عادة غريزة أكثر من كونه نتيجة للعوامل الاجتماعية

كالتربية، والعوامل النفسية المحركة في المنزل، والتعرض إلى بيئة خطرة خارج المنزل وغيرها. وإذا تم اعتبار السلوك غريزياً وجرى ربطه بالجنس، يصعب على الكثيرين منا رؤيته بطريقة مختلفة. ويبيّن روبرت إم سابولسكي Robert M Sapolsky أن دراسات مستويات التستسترون لدى الذكور قد اقتصرت فقط على إظهار أن المستويات المتزايدة للتستسترون تصاحب العنف. أي أنه لا يوجد بحث يشير إلى أن مستويات التستسترون الزائدة تسبب العنف، وإنما يفترض أنها تفعل ذلك. وفي الحقيقة يظهر بحث سابولسكي أن التستسترون لا يزيد العنف. بل "إن العنف يزيد إفراز التستسرون"(١٦). ويشير سابولسكي إلى أن "بعض التستسترون ضروري للسلوك العدواني الطبيعي"(١٧)، ولكن يبدو أن مدى ما هو ضروري واسع جداً. "فأية كمية تتراوح بشكل تقريبي من ٢٠٪ من المستوى الطبيعي إلى ضعفي المستوى الطبيعي" (١٧) تنتج كمية السلوك العدواني الطبيعي نفسها لدى الذكور. وهكذا فلو عرفنا مستوى التستسترون لكل فرد ضمن مجموعة من الذكور، فلن يمكننا توقع العنف لأن مدى ما يمكن اعتباره كمية طبيعية من التستسترون واسع جداً. ويشير سابولسكي إلى أن الكميات الزائدة من التستسترون تزيد العنف الموجود مسبقاً، (١٧) ولكنها لا تسبب العنف. وبتعبير آخر، يسمح التستسترون بحدوث العنف فقط إذا تم تحفيز العنف بواسطة "العوامل الاجتماعية والبيئة التي يحدث فيها العنف (سابولسكي ١٩).

فكما أصبح الرأي غير المبني على دليل مقبولاً على نطاق واسع بوصفه حقيقةً حول دور التستسترون في العنف لدى الذكور – وهو دور يرتبط بالنسبة للكثيرين بغريزة كون الذكر معيلاً وحامياً للمنزل– فقد أصبح الرأي الذي لا يستند إلى دليل بخصوص غريزة الأمومة لدى الإناث أيضاً مقبولاً على نطاق واسع. وأصبح من الصعب بالنسبة لكثير منا رؤيته بشكل مختلف. ولكن كما تلاحظ ليندا برانون Linda Brannon " فقد أظهر البحث في العواطف أن هناك فروقاً قليلة تتعلق بالجنس بما يخص التجربة الداخلية للعواطف." وتلاحظ أن "الفروق في الجنس تظهر في كيفية وتوقيت إظهار العواطف"(٢١٣) وليس في كيف ومتى حدث الشعور بالعواطف. وبشكل محدد، تجد برانون أن "البحث في اختلافات الجنس بما يخص الاستجابة للرضع قد أظهر اختلافات في التعبير عن الذات، وليس في القياسات الفيزيولوجية للاستجابات للرضع"(٢١٤). وهكذا "تظهر الفتيات والنساء استجابة أكثر للرضع لأنهن يعتقدن أنهن يجب أن يفعلن ذلك، ويظهر الرجال والأولاد استجابة أقل لنفس الأسباب" (٢١٤).

وبالطبع مازالت النساء أكثر اهتماماً من الرجال في رعاية الأطفال، وتقول النساء اللواتي يعتنين بالأولاد أنهن يشعرن في الوقت نفسه بسعادة غامرة وبكثير من الانزعاج في رعايتهن الأطفال. ومن المثير للاهتمام أن الرجال الذين يقضون وقتاً طويلاً في رعاية الأولاد يتحدثون عن ردود فعل مشابهة (برانون ٢١٤). وبالفعل، لقد رأى أغلبنا الميل المتزايد في الانخراط المتنامي للآباء في حياة أولادهم. وبالإضافة إلى ذلك، تذكر برانون أن "البحث يشير إلى أن مفهوم غريزة الأمومة باعتباره تفسير ذا أساسٍ بيولوجي للرعاية ليس له ما يدعمه، وأن لدى الرجال والنساء

عواطف متشابهة بما يخص التنشئة" (٢١٤). وبينما لا أحد يقول إن النساء لسن براعيات جيدات للأطفال، يكون القول الأكثر دقة أن كثيراً من الرجال والنساء جيدون في مجال العناية بالأطفال ويستمتعون كثيراً بذلك الدور. وفي نفس الوقت لن يختار كثير من الرجال والنساء ذلك الدور مهمة رئيسة في العمل المنزلي إذا توفر لهم ألا يختاروا ذلك. وباختصار إن رعاية الأطفال ليست دوراً يرتبط بشكل بيولوجي بالجنس رغم أن كثيراً من الناس كان يعتقد ذلك.

يبيّن كلا المثالين اللذين جرى تقديمهما أن الجنس تركيب اجتماعي وليس مسألة بيولوجية. فالرجال والنساء يتصرفون بطرق ترتبط بأدوار الجنس المخصصة لهم لأنهم مبرمجون اجتماعياً ليقوموا بذلك، وليس لأنه من الطبيعي أن يفعلوا ذلك. وإذا كان هناك من بُعد لدراسات الجنس أكثر قدرة على جعلنا نعيد التفكير بالطريقة التقليدية في النظر إلى الجنس فهو دراسات الجنس العابرة للثقافات. فكما تشير كل من جوان زد سبيد Joan Z. Spade وكاثرين جي فالنتاين Catherine G. Valentine "إن التغيرات والمرونة في تعاريف الجنس والتعبير عنه عبر الثقافات توضح أن نظام الجنس الأمريكي ليس عالمياً" (٥).

ويُشار إلى أن نظام الجنس الأمريكي نظام ثنائي؛ لأنه يتألف من نوعين من الجنس، المذكر والمؤنث، مبنيين على الجنسين، الذكر والأنثى، ولأن هذين الجنسين يعتبران قطبين متضادين. ولا يوجد شيء بينهما: فأنت إما مذكر أو مؤنث لأنك إما ذكر أو أنثى وإن لم تكن هذا الجنس أو ذاك، فيجب أن يكون فيك خلل ما. ولكنه يوجد في ثقافات عديدة أخرى أنظمة جنس غير ثنائية. ومن بين الأنظمة العديدة التي وجدت في الماضي والتي لا تزال موجودة اليوم دعونا ننظر بإيجاز إلى بعض الأمثلة. دعونا ننظر بشكل محدد إلى ثقافات جنوب شرق آسيا حيث يعتبر الرجال والنساء متشابهين أكثر من كونهم مختلفين—بحيث لا يعتبرون من أجناس مختلفة حسب استخدامنا للمصطلح— وإلى الثقافات الأصلية في أمريكا حيث يوجد فيها أكثر من جنسين.

تلاحظ كريستين هيليويل Christine Helliwell مثلاً أن كثيراً من المجتمعات في جنوب شرق آسيا تؤكد على التشابهات بين الرجال والنساء أكثر من تأكيدها على الاختلافات. وفي مثالٍ على ذلك تشير إلى شعب الجيراي Gerai في إندونيسيا حيث لا يوجد إحساس بالانقسام إلى [قطبين متضادين] بين الذكورة والأنوثة. بل ينظر إلى الرجال والنساء على أنهم يمتلكون قدرات وميولاً متشابهة، [وخاصة تجاه السلوك غير المرغوب به]. ... وفي الصفة المركزية لتنشئة الأطفال، والتي ربما تكون الصفة الأكثر قيمة لدى شعب الجيراي، لا يرى هؤلاء الناس فرقاً بين الرجال والنساء. (١٢٦)

وفي الحقيقة إن الأعضاء التناسلية لرجال الجيراي ونسائهم "ينظر إليها — وبشكل صريح — على أنها متشابهة، فلها الشكل المخروطي نفسه، ضيقة عند القاعدة، وعريضة عند القمة". ويكمن الفرق ببساطة في كون الأعضاء التناسلية للنساء "داخل الجسم" بينما تكون الأعضاء التناسلية للرجال "خارج الجسم" (هيليويل١٢٧). وإذا

كان لديك صعوبة في تصور هذا التشابه، فبإمكانك تصور القضيب مماثلاً لقناة الولادة والخصيتين مماثلتين للمبيضين: وباختصار فإن التشكل العام متماثل تقريباً، ويكمن الفرق في التموضع.

وفي توضيح آخر مفيد لأوجه التشابه بين الرجال والنساء - فيما يخص العوامل المحركة للقوة في بعض الثقافات- تقدم ماريا أليكساندرا ليباوسكي Maria Alexandra Lepowsky مثالاً من شعب الفاناتيناي Vanatinai، وهي جزيرة صغيرة قرب غينيا الجديدة، "حيث تغيب أيديولوجية تفوق الذكور وتسود أيديولوجية المساواة على أساس الجنس"(١٥٠). فللرجال والنساء في هذه الثقافة حقوق متساوية فيما يتعلق بعملهم ونتاج عملهم، وفرص متساوية في الوصول إلى الثراء المادي، وفرص متساوية في اكتساب المكانة الاجتماعية. "ولا تصنف النساء ضعيفات أو دونيات. ويقدر الرجال والنساء وفقاً لصفات القوة والحكمة والسخاء" (ليباوسكي ١٢٨). وكما توضح حضارتا الجيراي وساكنو جزيرة فاناتيناي، فليس بإمكاننا أن ندّعي أن تفوق الذكور طبيعي أو عالمي- رغم أن كثيراً من الأمريكيين يدعون ذلك - ولذلك لا نستطيع أن ندّعي أن سلوك الهيمنة لدى الإنسان مرتبط بيولوجياً بالجنس.

ففي بعض الثقافات الأخرى لا تكون أنظمة الجنس ثنائية، كحال نظام الجنس في الولايات المتحدة اليوم، ولا أحادية - بمعنى أنها بدون تفريق على أساس الجنس- مثل نظامي الجنس اللذين جرى وصفهما سابقاً. وخلافاً لذلك تنظر بعض الثقافات إلى الجنس بوصفه نظاماً متعدد الإمكانات .فخذ من الأمثلة الكثيرة حال مجتمعات الهنود الحمر في أمريكا الشمالية التي تربو على المائة. فلهذه المجتمعات أنظمة جنس متعددة، أي أنظمة تتألف من أكثر من جنسين، وخاصة في الفترة التي سبقت استيلاء المستعمرين الأوروبيين على الأمريكيتين. وقد مالت المجتمعات الأصلية في أمريكا الشمالية إلى تعريف الجنس حسب طرق خاصة بثقافاتهم تختلف حسب جوانب الحياة الاجتماعية التي كانت تعتبر أساسية في مفهومهم عن الجنس. ومع ذلك اشتملت ثقافات أمريكا الشمالية الأصلية على ثلاثة أو أربعة من الأجناس التالية: (١) النساء (٢). مخالفات النساء، أو أدوار جنس مختلفة تتبناها الإناث بيولوجياً (٣) الرجال . (٤) مخالفي الرجال أو أدوار جنس مختلفة يتبناها الذكور بيولوجياً (ناندا Nanda ٦٦).

ولم يكن الجنس البيولوجي، ولا التوجه الجنسي هو العامل الرئيس في تحديد الجنس في المجتمعات الأصلية في أمريكا. بل قدمت الاهتمامات المهنية والأهداف دوراً مركزياً في هذا التحديد. وأدت الألبسة أحياناً دوراً في التحديد رغم أن الأشخاص الذين تبنوا أدوار الجنس المخالف كانوا يلبسون، وحسب الثقافة التي كانوا ينتمون إليها، مزيجاً من ثياب الرجال والنساء. وفي بعض الثقافات الأصلية في أمريكا الشمالية أدى مخالفو الجنس أدواراً قيمة في المجتمع، كالمعالجين والمؤدين لمهام الشعائر المقدسة، لأن الجنس المخالف كان يرتبط في كثير من الثقافات، بالقوة المقدسة. وعلى أية حال، كان يمكن للأفراد في كثير من المجتمعات أن يختاروا الجنس الذي يرغبون في الانتماء إليه بغض النظر عن تركيبهم البيولوجي (ناندا ٦٦).

ويهتم منظرو الجنس، بالإضافة إلى استكشاف بدائل لمفهومنا الحالي الثنائي عن الجنس، بالعلاقة بين نوع الجنس ودور الجنس: بين الطرق التي تركبت حسبها أجسادنا بيولوجياً وأدوار الجنس التي تحدد لنا. وتقول جوديث لوربر Judith Lorber خلافاً للاعتقاد السائد

> إنه ليس لنوع الجنس ولا دور الجنس تصنيفات نقية ومنفصلة، حيث يجري تجاهل التركيبات من الجينات والأعضاء التناسلية والتكوين الهرموني غير المتوافقة في تصنيف الجنس [ذكراً أو أنثى]، كما يتم تجاهل تركيبات من الفيزيولوجيا والهوية والنشاط الجنسي والمظهر والسلوك غير المتوافقة في التركيب الاجتماعي لوضع الجنس [مذكراً أومؤنثاً]. (١٤)

وباختصار فإن فكرة وجود دورين للجنس فقط مبنية على فكرة وجود نوعين من الجنس فقط، ولكن الباحثين من مجالات مختلفة قد أظهروا أن الأمر ليس كذلك: فالجنس البيولوجي لا ينقسم بانتظام إلى صنفين متضادين. وسيكون من الأكثر دقة القول إن المجتمع الأمريكي، اتباعاً للنموذج الأوروبي، قد فرض نظام نوعين من الجنس رغم أن هناك جزءاً من الشعب الأمريكي لا ينطبق عليه هذا النظام. وبتعبير آخر لم تقم تصنيفات الجنس البيولوجي بفرض نظام دور الجنسين على الأمريكيين، بل فرض الأمريكيون نظام دور الجنسين على التصنيفيين للجنس البيولوجي.

وحسب آن فاوستو- ستيرلينغ Anne Fausto-Sterling فإنه رغم صعوبة الحصول على معلومات حول تكرار كامل للحالة، هناك تقدير معقول مبني على أساس تقارير عديدة متوفرة يشير إلى أن حوالي ١٫٧ بالمائة من كل الأطفال المولودين في كل عام هم بينيي الجنس intersexual (٥١)، أو كما يرى منظرو الجنس أنه جرى جعلهم كذلك intersexed. أي يمتلكون مزيجاً من الأعضاء التناسلية والأعضاء الجنسية والتكوين الهرموني والصبغي المذكر والمؤنث. وتلاحظ فاوستو- ستيرلينغ أنه:

> حتى ولو بالغنا بعامل من اثنين، فسيبقى ذلك يعني أن كثيراً من الأولاد البينيي الجنس يولدون كل عام. فبنسبة ١٫٧ بالمائة وفي مدينة تعداد سكانها ٣٠٠٫٠٠٠ مثلاً سيكون هناك ٥٫١٠٠ شخص بدرجات متفاوتة من النمو البين جنسي. قارن هذا مع المهق [الأمهق ليس لديه صبغ ولذلك له شعر أبيض وجلد أبيض وعينان حمراوان]، الذي يعتبر صفة إنسانية غير شائعة في الولايات المتحدة، ولكن لعل معظم القراء يذكرون رؤيتها. (٥١)

وسبب عدم "رؤيتنا" الأشخاص البين- جنسيين الكثر الذين تشير إليهم فاوستو- ستيرلينغ هو ببساطة أن الأعضاء الجسدية ذات الصلة تكون عادةً إما داخل الجسم أو مستورة بالثياب. وكما تشير شارون بريفز Sharon Preeves فإن اعتقادنا بأن هناك نوعين من الجنس يقابلان دورين للجنس متجذرين لدرجة أن الأطفال البين-

جنسيين يخضعون بشكل روتيني وبسرعة وبدون علم آبائهم أو إذنهم غالباً إلى عمل جراحي لتغييرهم ليشابهوا الذكر أو الأنثى جسدياً. (٣٢)

وتبنى قرارات إعطاء جنس للطفل على عوامل تجميلية (هل سيبدو الطفل "طبيعياً؟") وعوامل اجتماعية، (إذا جرى تحويله صبياً فهل سيكون قادراً على التبول واقفاً وهل سيكون عضوه الذكري كبيراً بما يكفي لممارسة الجنس؟) وليس على إمكانية أن يكون الطفل من جنس آخر أو مزيجاً من الجنسين في كل جانب آخر (كيميائياً وهرمونياً وعضوياً). فعلى سبيل المثال، يمكن أن يكون للطفل البين- جنسي تكوينٌ جينيٌ ذكري (xy)، ولكن جزء القضيب في الأعضاء الذكرية يعتبر صغيراً جداً حسب الفريق الطبي المسؤول، بحيث لا يعتبر "طبيعياً" عندما يبلغ الطفل وعلى الأغلب غير قادر على التبول واقفاً (مثلاً لأن الإحليل ينفتح عند قاعدة القضيب بدلاً من رأسه)، فالأغلب في هذه الحالة أن يتم تحويل الطفل جراحياً وهرمونياً إلى أنثى .وهذه الممارسة لا تزال مستمرة رغم الدراسات التي تظهر أن حجم قضيب الطفل أو بظر الطفلة لا علاقة له بحجم أعضائه الجنسية عند البلوغ (بريفز ٣٣).

وتذكر بريفز أنه وحتى وقت متأخر في التسعينيات كان الناشطون يناقشون مسألة العابرين للجنس transgender activists (والعابر للجنس هو شخص لا يتفق عنده دورالجنس مع جنسه البيولوجي) بأن الأفراد البين جنسين يجب ألا ينظر إليهم باعتبارهم شاذين، بل باعتبارهم أناساً طبيعين ينتمون إلى تصنيف جنسي مختلف. وقد اقترح بعض الناشطين أن هناك خمسة أجناس يمكن أن توجد بشكل طبيعي: ١.الأنثى ٢.الأنثى البين جنسية (وهي شخص بين جنسي تطغى عليها الأعضاء الجنسية الأنثوية ظهوراً أو فاعلية) ٣.البين جنسي الحقيقي (شخص بين جنسي يتساوى لديه بروز أو فاعلية الأعضاء الجنسية الذكرية والأنثوية) ٤. والذكر البين جنسي (شخص بين جنسي بأعضاء جنسية ذكرية أكثر بروزاً أو فعالية) ٥. والذكر (بريفيز ٣٣) .

وربما تكون النقطة الأكثر إثارة للدهشة ليست تكرار الولادات البين- جنسية، رغم أن تكرارها سيفاجئ الكثير منا، ولكن رد فعل مهنة الطب تجاهها. فإذا لم يكن هناك اعتبارات صحية في خطر (كوجود إحليل لا يعمل) فهل يجب أن تكون هناك سرعة لإجراء عملية؟ ولماذا لا يكون السلوك السائد إعطاء الوالدين أولاً مواد تثقيفية لتتسنى لهم الفرصة لمعرفة تشعب البنية الجنسية لمواليدهم؟ ولماذا لا يتم إرشاد الوالدين إلى منظمة لآباء الأطفال البين جنسيين، وما هو أهم، لماذا لا توجد مثل هذه المنظمات؟ أو لماذا لا يوجد ما يكفي منها؟ ولماذا لا يملك الطفل، عندما يبلغ، خيار المعرفة عن جنسه البيني. وإذا كان العمل الجراحي خياراً فلماذا لا يقوم الطفل بذلك الاختيار في مرحلة بعد ذلك في حياته؟

وبالتأكيد تتضمن الأسباب ما يمكن تسميته طغيان نظام صنفي الجنسين /أدوار الجنسين، وأعتقد أنه من المعقول الاشتباه بأن المجتمع يمارس إلى درجة معينة، طغيان هذا النظام الثنائي على مهنة الطب الذي تمارسه مهنة الطب على المجتمع. "ما المشكلة مع طفلي؟" "ألا يستطيع الطبيب إصلاحها؟" بالتأكيد تقفز هذه الأسئلة إلى أذهان

كثير من الأباء الذين يُخبرون بأن مواليدهم بين جنسيين لأننا جميعاً مبرمجون اجتماعيا على التفكير ضمن حدود النظام الثنائي لنوع الجنس/ و دور الجنس. ويرى كثير من منظري الجنس أن المشكلة هي أن الآباء أيضاً لا يخبرون أحياناً بأن أولادهم بين جنسيين. وإنما يتم عادة إخبارهم بأن لدى رضيعهم خللاً ولادياً في الأعضاء الجنسية، وأن على الأطباء اكتشاف"الجنس الحقيقي" للمولود وإعطاءه له (فاوستو–ستيرلينغ ٣٠) . فأي خيار تترك هذه اللغة أمام الوالدين؟

وأخيراً يهتم كثير من منظري الجنس بالعلاقة بين السلوك الجنسي ودور الجنس أي بين توجهاتنا الجنسية والطرق التي ينظر بها إلينا بخصوص الجنس .وبالتأكيد فإن كثيراً من القسوة والمعاملة غير العادلة التي يتلقاها كثير من الناس غير الأسوياء تعود بشكل كبير إلى حقيقة أنهم لا يلتزمون بسلوك أو مظهر الجنس التقليدي. وفي الحقيقة يوافق كثير من منظري الجنس على أنه بينما يشكل "فهمنا الثنائي للمؤنث والمذكر طريقة تصورنا للجنس... فإن افتراض السلوك الجنسي السوي يحدد الطرق التي نشكل بها تلك الأنوثة و الذكورة" (كراني- فرانسيس وآخرون ٩ Cranny-Francis et al. ix) وبتعبير آخر فإن تحديد دور جنس الطفل (تربية الطفل ليلتزم دوره أو دورها التقليدي للجنس اجتماعياً ونفسياً تتم دائماً حسب تشكيل الجنس وفقاً للنشاط الجنسي السوي. وهكذا يؤسس نظام نوع الجنس / دور الجنس ليس فقط الأجساد ولكن أيضاً الرغبات التي يمكن أن توجد لديها " (كراني فرانسيس وآخرون ٦).

من المفيد أن ننظر في هذا السياق إلى جزء من التاريخ تظهره الكتابات الطبية والدينية في بعض ثقافات أوروبا الغربية. إذ تشير هذه الكتابات، كما تذكر شارون بريفيز أنه منذ قرون مضت كانت ثقافات أوروبا الغربية تعتبر الناس البين- جنسيين أعضاء في جنس ثالث كان ينظر إليه أحياناً على أنه طبيعي وعلى أنه شاذ في أحيان أخرى، ولكن كان يعترف بانتمائهم إلى جنس فريد (٣٤). بالإضافة إلى ذلك كان يسمح للبين- جنسيين باختيار نوع جنسهم ودور جنسهم ونشاطهم الجنسي. يبدو هذا جيداً ولكن الأمور تصبح مثيرة في هذه النقطة. فكر في هذا الأمر: كان يعترف بالبين- جنسيين باعتبارهم أفراداً ينتمون إلى جنس ثالث — ليس ذكراً ولا أنثى – وبرغم هذا كان عليهم أن يختاروا تحديد أنفسهم إما ذكوراً أو إناثاً. ومتى قاموا بذلك الاختيار فلا يسمح لهم أن يغيروا ذلك. وهكذا لم يكن محكوماً بعقلية ثنائية نوع الجنس/ دور الجنس التي لا تزال تسيطر على ثقافتنا اليوم فحسب، ولكنه محكوم أيضاً بالخوف من المثلية التي لا تزال تفتك بنا. ولأنه، وكما تبين بريفيز أن موقف اختر جنساً واحداً والتزم به، والذي كان مفروضاً بقوة القانون، كان مبنياً على الخوف من أنه بدون هذا القانون يمكن للشخص البين جنسي أن يختار أن يكون امرأة (تستخدم أعضاءها الجنسية المؤنثة فقط) وتتزوج رجلاً، ثم تغير رأيها لتصبح رجلاً (يستخدم أعضاءه الجنسية الذكرية) وفي هذه الحالة يتألف الزواج من رجلين (٣٦).

وقبل أن ننهي هذا الموضوع من المهم أن نتذكر أنه عندما نتحدث عن نوع الجنس و دور الجنس (sex and gender) فإننا نتحدث عن أناس وكيف يعيشون حياتهم اليومية. ولذلك دعونا نفكر بتجربة الناس الذين لا يشعرون بأن لهم مكاناً مناسباً في النظام الثنائي التقليدي السوي جنسياً لنوع الجنس/ دور الجنس مثل نظامنا. لأنه رغم التقدم الذي أحرز في حقول كالنسوية ودراسات الجنس ونظرية الغرابة (التحرر الجنسي) يصر مجتمعنا على التفكير بأن تعبيري نوع الجنس ودور الجنس يعنيان بشكل أساسي الشيء نفسه، وأن الناس الذين يستحقون أن نفكر فيهم هم السويون جنسياً، والذين ينتظمون في التصنيفات التقليدية المذكر/الذكر والمؤنث/ الأنثى. وتتجاهل هذه الحالة التقدم النظري الذي قدم لنا مثلاً مفاهيم كالهوية الجنسية، والخنوثة، وتحديد صنف الجنس/دورالجنس الذي يسمى"التبيّن" questioning . فكر بالمساهمة الكبيرة التي قدمتها هذه الأمثلة الثلاثة فقط فيما يخص فهمنا لتعقيد مصطلح الجنس gender . إن مصطلح الهوية الجنسية يتضمن أن دور الجنس للشخص gender قد لا يتطابق مع جنس الشخص البيولوجي sex – لأنها إذا تطابقت معه لم تكن هناك حاجة إلى مصطلح الهوية الجنسية gender identity. ونعرف من مصطلح الخنوثة androgyny أنه بغض النظر عن جنس الشخص فإن هويته الجنسية يمكن أن تتشكل من مزيج من السلوكين المذكر والمؤنث. وأخيراً يفتح التبيّن الباب أمام الناس الذين يشعرون بعدم التأكد من توجهاتهم الجنسية والناس الذين لا تسمية موجودة "لهوية كل من نوعهم الجنسي و دورهم الجنسي" (بيري وبالارد-رايش ٣٠ Perry and Ballard –Reisch)

ومما يؤسف له أن التمييز على أساس الجنس موجود اليوم بأشكال عديدة، ومع ذلك لا يشعر به إلا الذين عليهم أن يعانوا منه أو أن يعاني منه من يحبونهم. وتعطي كلٌ من ليندا إيه إم بيري Linda A. M. Perry و ديبورا بالارد- رايش Deborah Ballard-Reich ثلاثة أمثلة عن التمييز على أساس الجنس أعتقد أنكم ستجدونها مفيدة ومحفزة للتفكير. دعوني أذكرها هنا باختصار لأعطيكم فكرة عن المدى المتوفر للإنسان بخصوص تحديد هويته الجنسية وعن الاضطهاد الذي يتعرض له كل من يبدو مختلفاً.

ففي المثال الأول الذي تقدمه بيري و بلارد- رايش هناك رجل سوي جنسياً ومتزوج وأب وفي بعض الأحيان يرتدي لباس الجنسين- أي يلبس ثياب الجنس الآخر، ويتصرف بطريقة ترتبط بجنسه البيولوجي – قد تعرض لسوء معاملة لفظية وجسدية من قبل الناس السويين والمثليين. فهو شخص سوي يرتدي ثياب الجنس الآخر، لذلك فإنه لا يتطابق مع الفكرة المسبقة عن المثليين الذين يرتدون لباس الجنس الآخر المعروفين لدى المجموعتين، ولذلك جرى رفضه من المجموعتين (٢١-٢٢). وفي مثال آخر تتحدث بيري وبالارد- رايش عن مثلي الجنس يرتدي ثياب الجنس الآخر transvestite (شخص يتبنى لباس وسلوك الجنس الآخر بطريقة مبالغ فيها عادة)، فهو يعانى من رفض مجتمع المثليين الذين يريدون تشجيع الظهور السياسي للمثلية – ولكنهم يخشون إغضاب

obeikandl.com

الأسوياء. والمفارقة هنا واضحة ومؤلمة : فالمجموعة التي تشجع الظهور ، والتي تم رفضها بسبب اختلافها ترفض أحد أعضائها بسبب اختلافه (٢٢-٢٣). وفي مثال بيري وبالارد- رايش الأخير نلتقي برجل قد غير جنسه البيولوجي من أنثى إلى ذكر ليحصل على جسد يتفق مع هويته الجنسية والتي كانت دائماً مذكَّرة. وقد كان قبل عملية تحويل الجنس سحاقية ذكراً. الآن بوصفه رجلاً لا يزال ينجذب نحو النساء ولذلك فهو رجل سوي. فمشكلته يجب أن تكون قد حلت على ما يبدو ، ولكنه لا يزال غير قادر على الحصول على القبول بسبب تاريخه المتعلق بكل من نوعه و دوره الجنسي. لقد أمضى حياته محاولاً شرح هوياته الجنسية متعرضاً للمضايقة بسبب اختلافه. فكأنثى بيولوجياً لم يشعر بأن له مكاناً في المجتمع لأن هويته الجنسية كانت ذكراً مذكراً ينجذب نحو النساء. و بعد تغير جنسه لم يشعر بالانتماء إلى المجتمع لأن أسرته وأصدقاءه لا يقبلون تحوله الجسدي. ورغم ذلك يصر على صراحته حول تاريخه الجنسي لأنه يعتقد أن الصراحة ضرورية لجعل المجتمع يدرك أن هناك عدداً كبيراً من الناس لا ينطبق عليهم المعيار السوي لما هو "طبيعي" (٢٤).

من الواضح إذاً أن النسوية و دراسة الجنس مرتبطان بقوة ، فهما يشتركان في بعض المواضيع التي يدرسانها و في الرغبة في العدالة و في الإيمان بقوة التربية من أجل تغيير المجتمع نحو الأفضل. فلقد عملت النسوية لسنيين من أجل المساواة على أساس الجنس : من أجل إذابة أدوار الجنس الذكورية التي لا تزال حتى اليوم تبدد الجهود من أجل تحقيق مساواة كاملة بين الرجال والنساء. و لا تزال دراسات الجنس تعمل على توسيع فهمنا لدرجة تعقيد مصطلح الجنس.

وبالطبع هناك من القضايا النسوية أكثر من التي جرى مناقشتها في هذا الفصل. و كما الحال في كل مجال ، هناك كثير من الخلافات بين المنظرين النسويين و النقاد الأدبيين بما يتعلق بكيفية برمجة الأيديولوجية الذكورية للنساء وكميتها ، وما إذا كانت النساء تكتب بطريقة معينة يمكن تسميتها مؤنثة ، وما إذا كان من الواجب تحليل كتابات النساء حسب معايير تختلف عن المعايير التي تستخدم مع كتابات الرجال وبالطرق المختلفة لتداخل عوامل ثقافية مختلفة مع نوع الجنس ودور الجنس لخلق التجربة النسائية. وبالآفاق الجديدة التي تقدمها جهود منظري الجنس لتوسيع مفهومنا عن الجنس. و هدفنا هنا هو أن نعرض أمام القارئ الأفكار الرئيسة والمبادئ العامة التي يحتاج أن يلم بها من أجل فهم بعض القضايا التي يثيرها بعض المنظرين النسويين والنقاد الأدبيين.

النسوية والأدب

بالطبع تتوافق بعض الأعمال الأدبية أكثر من غيرها مع التحليل النسوي أو على الأقل مع أنواع معينة من التحليل النسوي. ومن المهم للمبتدئين من الطلاب في هذا المجال أن يدرسوا الطرق التي تعزز فيها النصوص الأدبية

السلطة الذكورية، لأن القدرة على رؤية متى و كيف تعمل الأيديولوجية الذكورية مهمة جداً بالنسبة لقدرتنا على الحد من تأثيرها في حياتنا. وكان تطبيق هذا المنهج على الأعمال الأصيلة لكتاب ذكور، الأسلوب المسيطر على النقد النسوي في أمريكا في سبعينيات القرن الماضي. ويتطلب هذا المنهج عادة قراءة النص بما لا يتفق مع نيته الواضحة لأن الأدب الذكوري عادة غير واع للأيديولوجية الذكورية التي يشجعها، ولنكن أكثر دقة، لا يرى الأدب الذكوري ضيراً في تحامله على أساس الجنس.

فيمكن أن يدرس التحليل النسوي للأيديولوجية الذكورية الموجودة في مسرحية "موت بائع متجول" Death of a Salesman (١٩٤٩) للكاتب آرثر ميلر، مثلاً، ثلاث مناطق مترابطة: ١. الطرق التي تعمل بها الشخصيات النسائية (الفتيات المتعددات اللواتي "يظفر" بهن بيف Biff و هابي Happy ، المرأة التي يلتقيها ويلي في غرفة فندق في بوسطن وليندا لومان) كرموز لمكانة الذكور. ٢. الطريقة التي تؤيد التحيز الجنسي لدى رجال عائلة لومان من خلال النظرة إلى المرأة "فتاة طيبة" أو "فتاة سيئة". ٣، والطريقة التي تشربت بها ليندا لومان الأيديولوجية الذكورية. وستشير القراءة النسوية أيضاً إلى أن المسرحية تعزز الأيديولوجية الذكورية من خلال تصويرها المتعاطف لشخصية ويلي، وما يبدو تقبلاً لتأييد ليندا لموقفه الذكوري. وسترتبط هذه القراءة الأيديولوجية الذكورية بالفترة التي كتبت بها، والتي تدور أحداثها فيها: أمريكا ما بعد الحرب العالمية الثانية. ففي هذه الفترة حاولت الذكورية الأمريكية التصدي لحرية النساء خلال فترة الحرب، إذ شغلن وظائف وتحملن مسؤوليات الأسر في غياب أزواجهن، عن طريق إعادة تأسيس الاعتقاد بأن "مكان المرأة الصالحة هو البيت."

وبالطبع من المهم أيضاً أن تكون قادراً على معرفة ما إذا كان العمل الأدبي يصور الأيديولوجية الذكورية من أجل أن يقوم بنقدها أو ليدعونا لفعل ذلك بأنفسنا. فعلى سبيل المثال، يمكن أن تدرس قراءة نسوية لرواية "العين الأشد زرقة" The Bluest Eye (١٩٧٠) للكاتبة توني موريسون الطرق التي تدعونا فيها الرواية إلى نقد السلوك والمواقف المتحاملة جنسياً التي تقوم برسمها. إن رسم النساء مواقع يجري من خلالها إزاحة آلام الرجال وغضبهم، هو إيضاح مثير لرؤية الرواية حول النفسية الذكورية. يمكننا رؤية مثال هذا في كره شولي الشاب لدارلين التي يفرغ فيها كرهه للصيادين البيض الذين يقومون بإذلاله. بالإضافة إلى ذلك يظهر البرنامج النسوي للرواية في تقديره للنساء القويات – مثل العمة جيمي، وإم دير، والسيدة ماكتير– وفي أهمية الأخوة لبقاء النساء. وتُظهر "العين الأشد زرقة" كيف تتقاطع قضايا الجنس مع العرق، لأن كره تشولي لدارلين هو نتيجة مباشرة لعجز شاب أسود في مواجهة عنصرية الصيادين البيض، وتصبح أهمية الأخوة لبقاء النساء قويات بشكل خاص عندما يكنّ ضحايا للقوى المشتركة للتحامل الجنسي و العنصرية.

openlibrary.com

وأخيراً يوجد في كثير من الأعمال الأدبية استجابة غير موحدة للأيديولوجية الذكورية، كما نرى مثلاً في "فرانكنشتاين" Frankenstein (١٨١٨) للكاتبة ماري شيلي Mary Shelley. فمن جهة يقوض النص اعتقاد الذكورية بضعف الأنثى من خلال رسمها لقوة المرأة : كارولين هي مصدر العون المادي والنفسي لوالدها المدمر، كما تواجه جوستين بشجاعة ونبل شجب المجتمع الظالم لها، والذي يتضمن عقوبة الموت، وتتحدى صافي والدها الذكوري، وتمضي بنجاح في رحلة لتحقيق أهدافها. ويمكن قراءة الوحش أيضاً باعتباره مدافعاً مباشراً عن حقوق المرأة. ففي طرق متعددة يتبوأ الوحش مكان المرأة في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر. فهو يعتبر دون الرجال لذلك يُحرَم من حقوق الرجال والراحة التي يتمتعون بها، ومع ذلك يثقف نفسه، وهو ذكي وفصيح بشكل واضح، وكل ما يريده هو أن يُقبَل فرداً في الأسرة الإنسانية على قدم المساواة التي يريد أن يساهم فيها بشكل طوعي (ونرى ذلك عندما يساعد دو ليسي De Lacey دون إعطاء اسمه).

ومن ناحية أخرى تعزز الرواية الأيديولوجية الذكورية من خلال إعجابها بطريقة التزام كارولين وجوستين وإليزابيث وأجاثا بأدوار الجنس التقليدية. فثلاث من هؤلاء "العذراوات" يكرسن حياتهن لرعاية الآخرين لدرجة التضحية بحياتهن من أجلهم، سواء أدركن ذلك أم لا. فتموت كارولين أماً وفية ترعى إليزابيث، وتموت إليزابيث خادمة وفية وأماً بديلة تثق بآراء زوجها، وتلبي احتياجاته في الوقت الذي يفترض أن يموت فيه فيكتور. وحتى سلوك صافي المستقل يخدم رغبة المرأة التقليدية في الحصول على زوج . بالإضافة إلى ذلك، لا تدعونا الرواية لننقد كره النساء misogyny أوالجاينوفوبيا gynophobia (الخوف من النساء و كرههن باعتبارها كائنات جنسيات وقادرات على الإنجاب) وهو ما نراه بوضوح في كره فيكتور القاتل للوحشة، وبطريقة أقل وضوحاً في تجنبه لإليزابيث. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن تدرس هذه القراءة الطرق التي تنعكس فيها استجابة الرواية غير الموحدة للأيديولوجية الذكورية في صراعات ميري شيلي فيما يتعلق بتجربتها الخاصة مع الذكورية: فمثلاً كانت شديدة الإعجاب بمقالات والدتها المتوفاة ماري ولستونكرافت Mary Wollstonecraft ضد الذكورية. لقد تحدت ماري شيلي القيم الذكورية عندما هربت مع رجل متزوج، بيرسي شيلي، ومع ذلك يبدو أنها كانت شديدة الاعتماد على زوجها و شديدة الخضوع له.

لأن القضايا النسوية تمتد عبر تصنيفات ثقافية واجتماعية وسياسية ونفسية، نجد أن النقد النسوي واسع جداً. ومهما يكن نوع التحليل المستخدم فإن الهدف النهائي للنقد النسوي هو زيادة فهمنا لتجربة المرأة في الماضي و الحاضر و نشر تقديرنا لقيمة المرأة في العالم.

openkamal.com

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد النسويون حول النصوص الأدبية

تلخص الأسئلة التالية مفاهيم النسويين لدراسة الأدب. إن المفاهيم التي تحاول تطوير إطار نسوي محدد لتحليل كتابات النساء (مثل الأسئلة ٦، ٧، ٨) يطلق عليها غالباً النقد النسوي gynocriticism .

١- ما الذي يكشفه العمل الأدبي عن العمليات الذكورية (اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً وفيزيولوجياً)؟ وكيف يجري تصوير النساء؟ وكيف ترتبط طريقة تصوير النساء بقضايا الجنس في المرحلة التي كتبت فيها الرواية، أو المرحلة التي تدور فيها أحداثها. بتعبير آخر، هل يعزز العمل الأيديولوجية الذكورية أو يقوضها. (ويمكن أن نقول في الحالة الأولى بأن العمل له برنامج ذكوري، وأن نقول إن لديه برنامجاً نسوياً في الحالة الثانية. أما النصوص التي يبدو أنها تعزز وتقوض الأيديولوجية الذكورية في الوقت نفسه فيمكن القول بأن لديها صراعاً إيديولوجياً).

٢- ماذا يقول العمل عن الطرق التي يتشابك فيها العرق، والطبقة الاجتماعية، والعوامل الثقافية الأخرى مع الجنس لإنتاج تجربة النساء.

٣- كيف يتشكل العمل على أساس الجنس؟ أي كيف يبدو أنه يعرف المذكر والمؤنث؟ وهل تلتزم الشخصيات سلوكياً بالأدوار المرسومة لها؟ وهل يرى العمل أن هناك أنواعاً للجنس غير المذكر و المؤنث؟ وكيف يبدو موقف العمل تجاه أنواع الجنس التي يرسمها؟ مثلاً، هل يبدو أن العمل يقبل أو يرفض النظرة التقليدية للجنس؟

٤- ماذا يتضمن العمل عن إمكانات الأخوة بوصفها أسلوباً لمقاومة الذكورية؟ وما الطرق التي يمكن بها تطوير أوضاع النساء اقتصادياً و سياسياً و اجتماعياً و نفسياً؟

٥- ماذا يخبرنا تاريخ تلقي النص لدى النقاد والجمهور عن عمليات الذكورية؟ وهل تم تجاهل العمل الأدبي أو رفضه في الماضي؟ و لماذا؟ وإذا جرى الاعتراف به في الماضي فهل يتم تجاهله أو إهماله الآن؟ و لماذا؟

٦- ما رأي العمل في إبداع النساء؟ و تتطلب الإجابة عن هذا السؤال معلومات عن حياة الكاتبة و معلومات تاريخية عن الثقافة التي عاشت فيها.

٧- بِمَ يمكن أن تساهم دراسة أسلوب الكاتب في الجهود المستمرة لإيضاح الشكل الخاص بكتابة النساء؟

٨- ما الدور الذي يلعبه العمل في التاريخ الأدبي للنساء وتقاليدهن الأدبية؟

اعتماداً على العمل الذي تجري دراسته يمكن أن نطرح سؤالاً واحداً أو مجموعة من هذه الأسئلة. كما يمكن إثارة أسئلة مفيدة ليست في هذه القائمة. وهذه مجرد نقاط بداية لنبدأ في التفكير بطريقة نسوية منتجة حول الأعمال الأدبية. تذكر أن النقاد النسويين لا يفسرون الأعمال الأدبية بالطريقة نفسها حتى لو ركزوا على المفاهيم النسوية نفسها. و كما في كل حقل، فحتى الممارسون المتمرسون يختلفون. و هدفنا من استخدام النظرية النسوية هو إغناء قراءتنا للأعمال الأدبية، و لكي تساعدنا هذه النظرية على رؤية بعض الأفكار ذات الأهمية التي يوضحونها، والتي

لا يمكن أن نراها بوضوح أو بعمق بدون النظرية، و لمساعدتنا في رؤية الطرق التي تمنعنا فيها الأيديولوجية الذكورية من رؤية مشاركتنا في البرامج المتحيزة جنسياً، أو على الأقل تعاطفنا معها.

إن القراءة النسوية التالية لرواية "جاتسبي العظيم" للكاتب إف سكوت فيتزجيرالد مثالٌ لما يمكن أن تقدمه قراءة نسوية لتلك الرواية؛ فهي تركز على ما أرى بأنه برنامج للرواية متحيز على أساس الجنس، كما ستكشف في طريقة رسم النص للشخصيات النسائية و في المحتوى الأيديولوجي الذي يفترض أن يكون فهمه سهلاً في هذه المرحلة. بالإضافة إلى ذلك سأدرس الأيديولوجية الذكورية للرواية وخاصة الدور المتغير للنساء الأمريكيات خلال العشرينيات من القرن العشرين لأن أغلب النسويين بدؤوا يدركون أن الظروف التاريخية المحددة تولد إيديولوجيات معينة. ولكن الجزء التاريخي لمناقشتي ليس معقداً بل يبني على معلومات تاريخية لعلها مألوفة لأغلبكم.

"... وفي الخطوة التالية سيتخلصون من كل شيء...": قراءة نسوية لرواية "جاتسبي العظيم"

في رواية "جاتسي العظيم" (١٩٢٥) للكاتب إف سكوت فيتزجيرالد، يتعجب توم بوكانن بخوف وعلى نحو مفاجئ قائلاً لدى اكتشافه أن زوجته قد اتخذت عشيقاً: "في هذه الأيام يبدأ الناس بالسخرية من الحياة العائلية والمؤسسات الأسرية، وبعد هذا سيتخلصون من كل شيء، وسيكون هناك تزاوج بين البيض والسود (١٣٧ ؛ ف٧). فبالإضافة إلى معايير توم المزدوجة تجاه سلوكه وسلوك زوجته (وعنصريته) تظهر هذه الجملة افتراضات توم بأن الإطار الأخلاقي للمجتمع يرتكز على استقرار الأسرة الذكورية، وأن استقرار الأسرة الذكورية يركز على التزام النساء بأدوار الجنس الذكورية. بالطبع تسخر الرواية عن طريق سرد نيك كاراواي، بوضوح من موقف توم يلاحظ نيك أن "توم المتوهج بممارسة الهراء الذي يتفوه به كان ينظر إلى نفسه وكأنه يقف وحده عند آخر حاجز للحضارة" (١٣٧ ؛ف٧). ورغم هذا أعتقد أنه يمكن إظهار كيف تشارك الرواية توم رأيه حول أدوار الجنس التقليدية.

لقد كتبت الرواية في العقد الذي أعقب الحرب العالمية الأولى التي انتهت في تشرين الثاني ١٩١٨ ، وتدور أحداثها في نفس العقد. فالعشرينيات الصاخبة أو عصر الجاز the Jazz Age ، وهو مصطلح صاغه فيتزجيرالد، كانت فترة تغير اجتماعي هائل، وخاصة فيما يتعلق بحقوق المرأة. فقبل الحرب العالمية الأولى لم تتمتع كل نساء أمريكا بحق التصويت، و إنما أعطين هذا الحق في عام ١٩٢٠ ، بعد عامين من نهاية الحرب (وبعد اثنين وسبعين عاماً من الحراك السياسي). وقبل الحرب كان اللباس القياسي للنساء يتضمن تنورات طويلة، ومشبكات بأربطة قوية، وأحذية بأزرار عالية، وشعر طويل ممشط على الرأس باحتشام. وبعد الحرب بسنوات قليلة أصبحت التنورات أقصر(وفي بعض الأحيان أقصر بكثير)، وبدأت المشدات ذات المرابط تختفي (وفي الواقع لم تلبس أغلب النساء

الشابات الجريئات وغير التقليديات إلا قليلاً، وأحياناً لم يلبسن أية ملابس داخلية مقيدة)، واستبدلت الأحذية الحديثة غالباً بالأحذية ذات الأزرار العالية وأصبحت قصات الشعر القصير والمنسدل موضة للفتيات.

وربما كانت بداية التغير في سلوك النساء الأشد إنذاراً للمدافعين عن الطرق القديمة. فلقد كان بالإمكان رؤية النساء يدخن ويشربن (رغم حظر الخمور)، وغالباً برفقة الرجال وبدون مرافقات لحمايتهن. كما كان يمكن رؤيتهن أحياناً يستمتعن بحياة ليلية صاخبة في النوادي الليلية والحفلات الخاصة. وحتى الرقصات الجديدة لتلك الفترة، والتي بدت جامحة وجنسية بشكل صريح لكثير من الناس، أظهرت موقفاً يتبنى حرية التعبير عن الذات والمتعة غير المقيدة. وبتعبير آخر، و كما نرى غالباً في أوقات التغير الاجتماعي برزت "امرأة جديدة" في العشرينيات. وقد أثار ظهورها في المشهد قدراً كبيراً من رد الفعل السلبي من أعضاء المجتمع المحافظين رجالاً ونساءً، فقد شعروا، كما يشعرون عادةً في مثل هذه الأوقات، أن رفض النساء لأي جانب من دورهن التقليدي سينجم عنه تدمير الأسرة والانحطاط الأخلاقي للمجتمع أم كله.

إن هذه النظرة إلى النساء على أنهن الحاملات الأساسيات للقيم التقليدية واللواتي يعتبر وجودهن مشرفات غير مأجورات على البيت ضرورياً للمحافظة على البنية الأخلاقية للمجتمع، أصبحت الأيديولوجية المهيمنة في مجتمع القرن التاسع عشر الصناعي إذ لم يعد البيت المكان الذي تعمل فيه الأسرة معاً لتكسب عيشها، وذهب الرجال ليكسبوا عيش الأسرة في مهن مختلفة في المدن. فباختفاء دور المرأة الاقتصادي في البيت تم خلق دور روحي منزلي لها لمنعها من منافسة الرجال في سوق العمل بالإضافة إلى أهداف أخرى. وهكذا رغم أن معظم الأمريكيين كانوا يعتقدون بأن بقاء البنية الأخلاقية الأمريكية كان يعتمد على أدوار الجنس التقليدية فقد كانت البنية الاقتصادية للأمة، والتي وهبت الهيمنة الاقتصادية للرجال، هي التي اعتمدت على مسلّمة "مكان المرأة هو البيت". وبالطبع هناك فائدة أخرى من إبقاء المرأة في البيت محتشمة في لباسها وهادئة في سلوكها وهي إعادة التأكيد على ملكية الرجل لنشاط المرأة الجنسي وقدراتها الإنجابية. وكان للتهديد الذي أبرزته المرأة الجديدة في العشرينيات أصداء على عدة مستويات في الوعي العام.

تعكس الأعمال الأدبية عادة الصراعات الأيديولوجية في ثقافاتها سواء كانت تقصد ذلك أم لا لأن الكتّاب، مثلنا، يتأثرون بالنزعات الأيديولوجية في أزمانهم. ولم يكن كاتب مثل إف سكوت فيتزجيرالد، بشخصه المميز بين الطبقة الاجتماعية المتقدمة في العشرينيات والذي كان متزوجاً من امرأة جديدة، بمعزل عن تأثير الصراعات الأيديولوجية التي ميزت عصره. ويمكننا التخمين بأن تجربته في "العيش في الخط السريع" هي التي خلقت بعض الترددات (الشعورية و غير الشعورية) تجاه التغيرات التي كانت تحدث في أمريكا في العشرينيات. أو يمكننا التكهن بأنه كان قادراً على تقبل المرأة الجديدة فقط إذ نظر إليها امرأة مضطربة نفسياً وبحاجة إلى مساعدته، وهو وضع يتضح في روايته التي تقترب من السيرة الذاتية بعنوان "لطيف هو الليل" Tender is the Night (١٩٣٤) وحياته العاصفة مع

زوجته زيلدا. على أية حال، لا أنوي أن أدرس حياة فيتزجيرالد، وإنما أريد أن أدرس الطرق التي تجسد فيها رواية "جاتسبي العظيم"، عمله الأطول بقاء، ضيق ثقافته بالمرأة الجديدة بعد الحرب العالمية الأولى.

ونرى عدم الارتياح هذا في تقديم الرواية للشخصيات النسائية الثانوية كما نراه في طرق أكثر تعقيداً في رسمها للشخصيات الرئيسة لكل من ديزي بوكانن، وجوردان بايكر، وميرتل ويلسون، وجميعهن نسخ من المرأة الجديدة رغم الفروق العديدة بينهن. وبإمكاننا أن نفترض أن وصف نيك لهذه الشخصيات يمثل التحيزات الإيديولوجية للرواية وليس تحيزاته فقط لأن النص يرسم شخصيته بتعاطف، ليس كما يفعل مع شخصية توم. وبالإضافة إلى التعاطف الذي يستدره نيك عن طريق استخدام الكاتب لتقنية السرد بضمير المتكلم – ولأننا نرى أحداث القصة من خلال عيني نيك فنحن أكثر قدرة على وضع أنفسنا مكانه – يكسب نيك تعاطفنا لأنه يروي القصة بطريقة ممتعة وحساسة يشارك فيها القارئ مشاعره الشخصية: رغباته وما يكره ومخاوفه وشكوكه وعواطفه. وأخيراً يقوم نيك بدور المركز الأخلاقي للرواية لأنه الشخصية الوحيدة التي تعي الاعتبارات الأخلاقية بشكل مطرد. ولذلك يمكن التوصل إلى نتيجة وهي أن كثيراً من القراء سيتأثرون بمنظور نيك وبقوة سواء قصد فيتزجيرالد أن يجعله سارداً موثوقاً به أم لا.

تزخر الرواية بشخصيات نسائية ثانوية تجسّد بلباسها ونشاطاتها "المرأة الجديدة." هذه الشخصيات مرسومة وكأنها استنساخ من شخصية نمطية سلبية واحدة: السطحية والاستعراضية والمقززة والخداعة. فمثلاً نرى في حفلات جاتسبي "اجتماعات حماسية غير مخلصة بين نساء لا يعرفن أسماء بعضهن" (٤٤؛ ف ٣)، وهناك الكثير من المولعات بحب الذات والباحثات عن انتباه الآخرين في مراحل متفاوتة من الهستيريا. فنلتقي مثلاً شابة "تشرب" شراباً " لتتشجع" و"ترقص وحيدة على الكنفا لتمثل دوراً (٤٥؛ ف ٣) و"فتاة صغيرة صاخبة تنفجر ضاحكة لأدنى استثارة" (٥١؛ ف ٣) وامرأة سكرى "لم تكن تغني فقط بل كانت تبكي" وكان وجهها مخططاً "بأنهار سوداء" صنعتها "دموعها التي لامست رموشها المكحلة بقوة" (٥٥–٥٦؛ ف٣) وفتاة سكرى تم تغطيس رأسها في بركة (١١٣؛ ف٦) لإيقاف صياحها، وزوجتان ثملتان ترفضان مغادرة الحفل إلى أن يأتي زوجاهما، اللذان أتعبهما سباب زوجاتهما، ليحملا الزوجتين ويوقفاهما من مواصلة ما هما فيه (٥٧؛ ف ٣).ثم هناك "بنات" بيني ماكليناهان "الأربع":

> لم تكن متشابهات تماماً في أجسادهن. لكنهن متطابقات لدرجة تجعل وجودهن هناك يبدو أمراً لا مفر منه. أعتقد أني نسيت أسماءهن وإلا فهي كونزويلا أو جلوريا أو جودي أو جوون وأسماء أسرهن كانت إما الأسماء الغنائية للورود الأشهر أو الأسماء الأكثر صرامة لكبار رأسماليي أمريكا الذين ستدعي هؤلاء النساء، إذا سئلن بإصرار، بأنهم عمومتهن أو أخوالهن. (٦٧؛ ف ٤)

وبتعبير آخر كل هؤلاء النساء المتشابهات اللواتي يصحبن ماكليناهان إلى حفلات جاتسبي، قد اخترعن لأنفسهن أسماء وسيراً لخلق انطباع لدى معارفهن الجدد، ولذلك يجب ألا نفاجأ عندما نسمع نيك يقول: "عدم الأمانة في المرأة شيء لا ينبغي أن تلومه بجد"، وهذا يعود إلى أن النساء غير قادرات على منع كونهن كذلك. بل ربما كان ذلك فشلاً بالطبيعة، شأنه شأن كثير من نقاط ضعف الأنوثة.

والشخصيتان النسائيتان الثانويتان اللتان نتعرف إليها على نحو أفضل، واللتان ينطبق عليهما تصنيف "المرأة الجديدة" هما: السيدة ماكي، التي توصف بأنها عالية الصياح، وكسول، وأنيقة، وسيئة (٣٤؛ ف ٢) وأخت ميرتل، كاثرين، التي تنطبق عليها الفكرة النمطية السلبية التي جرى الإشارة إليها مسبقاً. تمنح الرواية كاثرين اهتماماً أكثر مما يمنح لشخصية ثانوية، ربما لأنه جرى اختيارها لتمثل انعدام الجاذبية الجسدية لنوعها، والتي يشار إليه عند وصف الشخصيات المؤنثة الثانوية الأخرى فقط.

> كانت الأخت... فتاة نحيلة ودنيوية وعمرها يقارب الثلاثين وشعرها قصير قاس ولزج. وكانت قد أزالت حاجبيها وأعادت رسمهما بزاوية خليعة لكن جهود الطبيعة لإعادة التناسق القديم أعطى وجهها إحساساً ضبابياً. وعندما تجولت كان هناك قرقعة لا تتوقف لأن الأساور الفخارية كانت تخشخش على ذراعيها. دخلت بسرعة ونظرت إلى الأثاث وكأنها تملك المكان لدرجة أنني تساءلت فيما إذا كانت تقطن هناك ولكن عندما سألتها ضحكت على نحو غير متزن، وكررت سؤالي عالياً، وأخبرتني بأنها تعيش مع صديقة في فندق. (٣٤؛ ف٢).

هذا وصف لفتاة سوقية، وصاخبة، ومقززة، وما قالته لنيك في البداية كان كذبة صارخة. وتلبي كاثرين التوقعات التي يثيرها هذا الوصف في محادثتها مع نيك حول ميرتل وعشيقها (٣٩؛ ف٢) وفي ادعائها أنها لا تعاقر الخمر، ونحن نعلم أنه كذب عندما تظهر ثملة في ورشة إصلاح جورج ويلسون ليلة مقتل ميرتل. وتظهر سوقيتها وحماقتها أيضاً في وصفها لتجربتها مع صديقتها في مونتي كارلو: "كان لدينا ١٢٠٠ دولار عندما بدأ، ولكننا بذرناها في يومين في الغرف الخاصة. ومررنا بأوقات تعيسة في طريق العودة أؤكد لك ذلك. يا الله كم أكره تلك البلدة" (٣٨؛ ف ٢).

ويمكن للبعض أن يناقش بأن تحيز الرواية ليس على أساس جنسي، بل على أساس طبقي لأن كل النساء اللواتي مررنا على وصفهن كن من الطبقة المتدنية اجتماعياً واقتصادياً في المجتمع. ولكن هناك شخصيات عديدة من الذكور من نفس هذه الطبقات تصفهم الرواية على نحو متعاطف. فمثلاً جورج ويلسون، يوصف على أنه رجل مكافح، ورغم عيوبه الأخرى فهو وفيٌّ لزوجته. والسيد مايكلز الذي يملك مقهى في "وادي الرماد"، (٢٧؛ ف ٢) لطيف تجاه ويلسون ويحاول أن يعتني به بعد وفاة ميرتل. وحتى الزوجان اللذان يذهبان إلى الحفل يتحملان إساءات

obeikandl.com

زوجتيهما الثملتين بصبر يستحق الإعجاب وهما غير ثملين. وهكذا فإن ما يسبب إدانة الرواية لهؤلاء النساء هو خرقهن لأدوار الجنس الذكورية، وليس طبقتهن الاجتماعية الاقتصادية.

إن عدم الارتياح الذي تظهره الرواية تجاه "المرأة الجديدة" يصبح واضحاً وبطريقة أكثر تعقيداً في رسمها لشخصيات ديزى بيوكانن وجوردان بايكر وميرتل ويلسون. فرغم اختلافهن في الطبقة الاجتماعية والوظائف والمكانة الاجتماعية والمظهر الشخصي والصفات الشخصية، تعتبر هذه النساء نسخاً من "المرأة الجديدة." ومثل الشخصيات النسائية الثانوية اللواتي يمثلن المرأة الجديدة في مظهرهن وحريتهن الاجتماعية، تظهر ديزي وجوردان وميرتل بهذا الدور ويلعبنه. فقصات شعرهن وثيابهن عصرية جداً وهن لا يشعرن، كما شعرت أمهاتن وجدّاتهن بأن عليهن التصرف بحشمة في المجتمع وأن يتجنبن الشراب القوي والسجائر والرقص الفاحش. وتظهر كل هذه النساء قدراً كبيراً من الاستقلال الحديث، واثنتان منهن متزوجات، ولا يتكتمن عن تعاستهن في الزواج رغم أن سرية موضوع كهذا تعتبر إحدى القواعد الأساسية للزواج الذكوري. ولجوردان مهنتها، وفوق ذلك هي مهنة الغولف التي يهيمن عليها الرجال. وكلهن يفضلن إثارة الحياة الليلية على أعمال البيت التقليدية. وهناك طفلة واحدة لهذه النساء وهي بامي ابنة ديزي. ورغم أن بامي تتلقى رعاية جيدة من مربيتها ومعاملة ودوداً من أمها إلا أن حياة ديزي لا تدور بشكل حصري حول دورها باعتبارها أماً. وأخيراً تخرق النساء الثلاث المحرمات الجنسية الذكورية : فتنغمس جوردان في علاقات جنسية قبل الزواج ولديزي وميرتل علاقات خارج نطاق زواجهما.

يظهر موقف الرواية الذي يجد هذه الحرية غير مقبولة لدى النساء، وذلك في رسمها غير المتعاطف للشخصيات التي تمارس هذه الحرية. فتظهر ديزي فتاةً مدللة مزعجة وقاتلةً بدون شعور بالذنب. وقد اعتادت أن تكون في مركز الاهتمام لدرجة أنها لا تستطيع أن تفكر بحاجات الآخرين. ورغم أن موت ميرتل حادث، لا توقف ديزي السيارة، ولا تحاول أن تساعد المرأة المصابة. بل إنها تسرع بسيارتها وتسمح لجاتسبي بتحمل المسؤولية، ولا يستطيع أحدنا إلا أن يفكر فيما إذا قال القراء، على الأقل في العقود السابقة، لأنفسهم : "انظر ماذا يحصل عندما تقود امرأة سيارة". وما إن تعلم أن جاتسبي لا ينحدر من طبقتها الاجتماعية تتراجع إلى الحماية التي يوفرها ثراء توم وقوته تاركة جاتسبي يواجه ما يضمر له القدر. وفي الحقيقة إن قدراً كبيراً من إدانتنا لديزي ينبع من فشلها في استحقاق إخلاص جاتسبي. ورغم أنها تجعل جاتسبي يعتقد أنها ستهجر زوجها من أجله، يلاحظ نيك في مشهد الشجار في غرفة فندق في نيويورك أن "عينيها وقعت علي، وعلى جوردان لتوحي أنها لم تنو قط فعل أي شيء على الإطلاق" (١٣٩ ؛ ف١). وغالبا ما تكون طريقة حديثها مصطنعة– "إنني مشلولة من فرط السعادة (٣١ ؛ ف١) و"إنك تذكّرني بـ – وردة، وردة رائعة خالصة" (١٩ ؛ ف١) "وأيتها الغالية المباركة... تعالي إلى أمك التي تحبك" (١٢٣ ؛ ف٧) – الأمر الذي يجعل من الصعب اعتبار ما تقوله جاداً، وهكذا فهي بالإضافة إلى كل خطاياها زائفة.

وتتصف جوردان بيكر بالكذب والغش. إذ يكتشف نيك كذبها حول استعارة سيارة مكشوفة وتركها تحت المطر بدون غطاء، ويظهر أنها ضُبطت تغش في مباراة نهائية للغولف، ولكنها تمكنت من التخلص من ذلك عن طريق ما يظهر أنه رشوة أو تهديد: "لقد اقترب الأمر من الفضيحة — ولكنه اختفى . لقد تراجع أحد مساعديها في لعبة الغولف عن أقواله، واعترف الشاهد المتبقي بأنه ربما كان مخطئاً" (٦٢ ـ٦٣ ؛ ف٣). وكما الحال مع ديزي، تظهر جوردان عجزاً عن الاهتمام بالآخرين يظهر في رفضها تحمل مسؤولياتها، وكما نرى في وصف نيك لقيادتها السيارة: لقد قادت السيارة "بالقرب من العمال لدرجة أن حاجز الاصطدام في السيارة نقر أحد أزرار معطف أحد العمال". (٦٣ ؛ ف٣)، وكان ردها على تأنيب نيك لها لوجوب قيادتها بحذر أكثر أو ألا تقود أبداً، غير مبالٍ: "سيبقى الناس [الآخرون] بعيدين عن طريقي...إذ يتطلب الحادث طرفين ليحدث". (٦٣ ؛ ف٣).

وعندما يقول نيك: "افترضي أنك التقيتِ شخصا غير مبالٍ مثلك" (٦٣ ؛ ف٣) تظهر مناورة جوردان في ردها" آمل ألا يحدث ذلك... إنني أكره غير المبالين ، وهذا سبب حبي لك (٦٣ ؛ ف٣). وتنجح هذه المناورة إذ يعترف نيك: "ظننت للحظة أنني أحببتها" (٦٣ ؛ ف ٣). وبالطبع، فإن حقيقة أن على جوردان القيام بالغش بغية كسب لعبة الغولف يتضمن أن النساء لا يستطعن النجاح في عالم الرجال بالاعتماد على قدراتهن. ويكمل وصفها الجسدي الفكرة النمطية بأن النساء اللواتي يقتحمن عالم الرجال مسترجلات: كانت فتاة نحيفة صغيرة الثديين، ذات وقفة منتصبة زادتها شدة بإرجاع جسدها وخاصة الكتفين إلى الخلف، مثل عسكري مستجد (١٥ ؛ ف١) والكلمة التي تستخدم غالباً لوصف مظهرها هي أنيقة jaunty. وبتعبير آخر تبدو جوردان كأنها ولد.

وبالتأكيد سيلقى تصوير شخصية ميرتل ويلسون التعامل الأقل تعاطفا، فهي صاخبة وبغيضة وزائفة كما نشاهد في سلوكها "الشديد التكلف" (٣٥ ؛ ف٢) في أثناء الحفل في الشقة الصغيرة التي يخصصها توم للقاءاتهما. إنها تخون جورج الوفي لها- ولذلك ليس لها مبرر مثلما لديزي التي يخونها زوجها- كما تتنمر على زوجها وتهينه، وتفتقر إلى جمال جوردان وديزي وشبابهما: "كانت في أواسط الثلاثينيات من عمرها، وكانت بدينة قليلاً... ولم يحتو وجهها ...على أي مظهر من الجمال" (٢٩-٣٠ ؛ ف٢). وخلافاً للمرأتين الأخريين، فهي شبقة على نحو واضح: "كانت تحمل لحمها الزائد بشهوانية" (٢٩ ؛ ف٢). "وكانت هناك حيوية بادية بوضوح وكأن أعصاب جسدها كانت تتقد باستمرار" (٣٠ ، ف٢). بالإضافة إلى ذلك، فهي أكثر عدوانية جنسيا من جوردان وديزي، فعند ما ظهر توم ونيك فجأة أمام كراج ويلسون

> ابتسمت ببطء، ومشت نحو زوجها كما لو أنه شبح، وصافحت توم وهي تنظر إليه و الوميض في عينيها، وبعد ذلك بللت شفتيها وقالت لزوجها بصوت خافت متحشرج دون أن تلتفت:
>
> "أحضر بعض الكراسي، لم لا تفعل، لكي نجلس"
>
> "بالتأكيد"، وافق ويلسون... لقد غطى غبار الرماد الأبيض سترته الداكنة وشعره الشاحب كما غطى كل شيء في الجوار عدا زوجته التي اقتربت من توم (٣٠ ؛ ف٢).

obeikandl.com

في الحقيقة إن ميرتل هي المرأة الوحيدة التي "نراها" تمارس الجنس في الرواية : عندما يعود نيك إلى شقتهما بعد أن ذهب لشراء السجائر نجد أنهما قد انسحبا إلى غرفة النوم ليظهرا فقط عندما تبدأ مجموعتهما بالوصول. كما أن اهتمام ميرتل بتوم هو عمل مرتزق على نحو واضح. فقد انجذبت نحو توم بسبب نوعية ملابسه المكلفة كما أنها تبدأ بالإنفاق من ماله فور لقائهما في المدينة، وتريده أن يطلّق ديزي ويتزوجها هي لكي تنتقل من شقة الكراج التي شاركت جورج بها في الإحدى عشرة سنة الماضية.

من المهم أن نلاحظ أنه بالإضافة إلى الطريقة السلبية التي صورت بها الرواية هؤلاء النساء الثلاث (قليل من القراء من سيجد واحدة منها محببة)، نجدها تعاقب هؤلاء النساء مع تطور أحداث القصة. ويبدو من الصواب والمناسب في تلك المرحلة من القصة أن تبقى ديزي مرتبطة بتوم في زواج خال ينقصه الحب، فهي لا تستحق أفضل من ذلك ونحن متأكدون إلى درجة ما – وبالنظر إلى اهتمام توم بالعلاقات الجنسية خارج الزواج – من أن عقوبتها تناسب جريمتها، فيستمر توم في خيانتها كما كانت تخونه، والأهم من ذلك أنها تعاقب جوردان عندما "يرمي بها" (١٨٦ ؛ ف ٩) نيك خلال محادثة هاتفية قبل مقتل جاتسبي بقليل. ويقوم نيك بزيارت الوداع لجوردان بعد ذلك : "أخبرتني بدون تعليق أنها قد خُطبت لرجل آخر، أظن أن هناك العديد من الذين تستطيع أن تتزوجهم بإيماءة من رأسها" (١٨٥ـ١٨٦ ؛ ف ٩). وتقول جوردان لنيك خلال تلك الزيارة "لا أكترث بك، ولكن [الرفض] كان تجربة جديدة بالنسبة لي، وشعرت بالدوار للحظة" (١٨٦ ؛ ف٩) . إن طريقة إصرار جوردان على أنها لا تكترث يؤكد حقيقةأنها أخيراً : "أدركت أنها ليست كما كانت تظن نفسها."

ومع ذلك، فإن العقوبة الأكثر قسوة تنزل بالمرأة التي تشكل التهديد الأعظم للذكورية : ميرتل ويلسون. أقول التحدي الأعظم للذكورية لأنها تخرق أدوار الجنس التقليدية بدون هوادة ولأن حياتها الجنسية قد صورت، رغم ضعف موقفها باعتبارها امرأة من الطبقة الاجتماعية المتدنية، على أنها شكل من المغامرة والقوة الشخصية أكثر مما لدى ديزي وجوردان. فوجود زوجها يتلاشى في وجودها، و"حيويتها المكثفة" (٣٥ ؛ ف٢) تجعلها الشيء الوحيد الذي يتميز في الكراج عن "اللون الإسمنتي للجدران" التي "تمتزج مع زوجها فورا" (٣٠ ؛ ف٢). حتى عندما يمر نيك مسرعا مع جاتسبي أمام كراج ويلسون في طريقهما إلى المدينة، لا يستطيع إلا أن يلاحظ أن "السيدة ويلسون كانت تشد مضخة الكراج بحيوية تقطع الأنفاس" (٧٢ ؛ ف٤). وكما يعلق مايكلز "إن ويلسون رجل يتبع لامرأته وليس رجلا مستقلاً" (١٤٤ ؛ ف٧). وفي الحقيقة يعتقد مايكلز أنه "لا يوجد ما يكفي من ويلسون لزوجته" (١٦٧ ؛ ف٨). وتتحدى ميرتل توم مصرة على أن لها الحق في ذكر اسم ديزي : "'ديزي! ديزي! ديزي!' صرخت السيدة ويلسون. 'سأذكر اسمها متى أشاء'" (٤١ ؛ ف٢).

وعقوبتها لذكر اسم ديزي سريعة وبلا رحمة: "بحركة قصيرة وخاطفة كسر توم أنفها براحة يده" (٤١ ؛ ف٢)، ولكن نيك يحقِّر الحادث مانعاً بذلك وبإحكام أي تعاطف يمكن أن نشعر به نحو ميرتل، فيخبرنا بعد ذلك أنه "كانت هناك مناشف ملطخة بالدماء على أراضي الحمام وكانت أصوات النساء تعنّف" (٤١ ؛ ف٢). ولا يعجب الوضع السيد ماكي الذي يخرج ببطء من الباب، ويتبعه نيك تاركين السيدة ماكي وكاثرين تعنفان وتعنفان كلما تعثرتا هنا وهناك بين الأثاث المتراكم وأدواته التي كن يستعن بها" (٤١- ٤٢ ؛ ف٢) وبتعبير آخر، فإن كسر أنف ميرتل ليس أمراً مهماً، ولكن مجرد فوضى تترك النساء ليقمن بتسويتها، إنه ليس أمرا هاماً لدرجة إثارة اهتمام الرجال، والأهم من ذلك هو أن ميرتل جلبت ذلك على نفسها.

وبالطبع، إن إيذاء توم لميرتل هو أمر ضئيل بالمقارنة بالعقاب الذي يحل بها في الرواية: فعندما تهرب ميرتل من زوجها محاولة إيقاف السيارة التي تظن أنها تحمل عشيقها تدهسها السيارة وتقتلها. ومن المهم أن نلاحظ أن موتها يتضمن تشويهاً جنسياً – "عندما شقوا قميصها الذي كان لا يزال متبللاً بالعرق رأوا أن ثديها الأيسر كان يتدلى بحرية،" (١٤٥ ؛ ف٧) – الأمر الذي يؤكد أن جريمة ميرتل الحقيقية هي حيويتها الجنسية أو مغامرتها. إن وصف موتها يختتم بإشارة إلى حيويتها: " كان الفم مفتوحاً على مداه ومشقوقا في الزاويتين كما لو أنها غصت في إخراج تلك الحيوية الهائلة التي خزنتها لوقت طويل" (١٤٥ ؛ ف٧). وهكذا رغم أن إساءة ميرتل أقل خطورة من إساءة ديزي وجوردان – فهي لا تقتل بالسيارة وتدع عشيقها يتحمل المسؤولية كما فعلت ديزي، ولا هي غير شريفة بالأصل كحال جوردان – إلا أن عقوبتها هي الأشد. ومن الواضح أن الرواية تجد أن المغامرة وخاصة المغامرة الجنسية الصفة الأكثر بشاعة التي لا يمكن التسامح معها في المرأة. فديزي وجوردان يمكن أن تكونا فتاتين سيئتين من وقت لآخر ولكن مغامرة ديزي الجنسية تجعلها "فتاة سيئة" في كل الأوقات.

إن عدم ارتياح رواية "جاتسبي العظيم" تجاه "المرأة الجديدة" في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، والأمر الذي رأت أنه مسؤول عن التصوير السلبي لشخصيات النساء الحديثة والمعالجة العقابية لهن، مستمر في الأيديولوجية الذكورية التي لا تزال تعمل في الثقافة الأمريكية اليوم. بالتأكيد لا تدان النساء الآن إذا ارتدين تنانير قصيرة، أو كان شعرهن قصيراً، أو إذا كان رقصهن صارخاً، أو إذا ذهبن إلى النوادي الليلية الصاخبة (إلا إذا تعرضن لعنف في هذه الظروف فعندها يلمن بجلبه على أنفسهن)، ولكن النساء لا يزال ينظر إليهن بعدم الرضى لانتهاكات أخرى لأدوار الجنس التقليدية، كاختيار إنجاب الأطفال خارج الزواج وتربيتهم بدون أب، وكالتأكيد على الجانب الجنسي في حياتهن كميلهن الزائد نحو النجاح في العمل وتقديم العمل على الزواج والأسرة: كل أنواع السلوك هذه التي تقوم بها النساء تعتبر غالبا "مشاكسة جدّاً، وتؤدي إلى السخرية منها في صناعتي التلفزة والأفلام. و كما الحال بالنسبة لميرتل ويلسون، فغالباً ما تعاقب النساء الأمريكيات اليوم بسبب ما ينظر إليه على أنه سلوك

obeikandl.com

مشاكس. وفي الحقيقة يود بعض الأمريكيين أن يلوموا تزايد هذا السلوك عند النساء أو ما ينظر إليه على أنه سبب لازدياد جرائم العنف ضد النساء في هذا البلد. وفي الوقت نفسه لا يود المجتمع أن يعترف أن جنس المرأة هو عامل في جرائم العنف التي ترتكب ضدها.

وأخيرا ورغم أنه قد جرى سن قوانين لحماية النساء من التحرش الجنسي في الوظائف ولحمايتهن من الاعتداء الجنسي والأشكال الأخرى للعنف المنزلي في البيت ولتعريف الاغتصاب باعتباره جريمة عنف بدلا من التغاضي عنه بوصفه جريمة انفعال، لا يزال الوعي الاجتماعي والإرادة لمساعدة ضحايا سوء المعاملة متأخرين عن التشريع. فمثلا ما زال هناك الاعتقاد بأن على الضحية أن تتحمل بعض اللوم: "كم قصر تنورتها"؟ "وهل استشارت زوجها قبل أن يضربها؟" ويسمى هذا "لوم الضحية": إذ نريد أن نعتقد أن سلوك المرأة المشاكس أو غير المناسب أو الغبي، وليس جنسها، هو الذي يسبب لها المشاكل وحتى تعريف الإف بي آي FBI (مكتب الاستخبارات الفيدرالي) لأصناف الجرائم، المنشور في نشرة الجامعة التي أعمل بها فيما يتعلق بأمن مباني الجامعة، يتجاهل دور الجنس في تعريفه لجرائم الكراهية التي يصفها بأنها: "جرائم تظهر دليلاً على التحامل المرتكز على العرق أو الدين أو التوجه الجنسي أو الإثنية" ("معلومات أمن الحرم الجامعي،" في جامعة جراند فالي الحكومية، ١٩٩٥).

لكن عندما قام شخص باقتحام جامعة كندية قبل عدة سنوات وصفّ طالبات الهندسة أمام جدار، وأطلق النار عليهن، ألم يكن ذلك جريمة كراهية للنساء؟ وكذلك عندما بدأت طالبات الهندسة في جامعة في الولايات المتحدة بعد هذا الحادث بتلقي رسائل تهديد مجهولة المصدر ألم يكن ذلك جريمة كراهية ضد النساء؟ أوليس الاغتصاب والمضايقة الجنسية وضرب الزوجات جرائم كراهية ضد النساء؟ بالطبع هي كذلك، ولكن على نحو عام لا يُعترف بأنها كذلك، وبتعبير آخر، لا يمكن التعامل مع الأيديولوجية الذكورية المسؤولة عن اضطهاد النساء بشكل فعال إلا إذا كان هناك اعتراف اجتماعي وقانوني بأنها لا تزال موجودة.

أستطيع أن أتفهم الصعوبة المتعلقة في التعرف على الأيديولوجية الذكورية لأنني مررت بهذه الصعوبة عندما تعرفت على هذه الأيديولوجية بنفسي عندما كنت ضحية لها. فحيث نشأت في أسرتي التي كانت تنتمي إلى الطبقة العاملة البيضاء كان التركيز على البقاء الاقتصادي وعلى قضايا الطبقة الاجتماعية بدلاً من الجنس. لقد علمني والدايّ أن أدرك الطرق التي يقوم بها القادة السياسيون، والنظام الاجتماعي كله، بتفضيل الأغنياء ومعاقبة الطبقات الوسطى، و خاصة الطبقتين الوسطى- الوسطى والوسطى- الدنيا. فعندما شجعني والدايّ بقوة على أن أدرس في الجامعة وألاّ أشعر بأن الزواج هدف لا يمكن تجنبه، كانا يعتقدان مع ذلك أنه من مصلحتي العليا أن أتدرب مدرسةً لأن ساعات العمل وطبيعته لن يتدخلا في واجباتي في المستقبل بوصفي زوجة وأماً في حال اخترت أن أتزوج. وربما كان غياب التركيز على قضايا الجنس واقتران هذا الغياب بتركيز قوي على القضايا السياسية الأخرى هما السببين اللذين ساعدا في منعي من رؤية عمليات الذكورية.

openkanz.com

ولكنني متأكدة– مع ذلك– من أنني لم أتمكن من هذه الرؤية بسبب رغبتي في تجنب الألم: لم أرد أن أعلم كل الطرق التي كنت اضطهد فيها لأنني لم أعتقد أن هناك شيئاً أستطيع أن أفعله حيالها. وهكذا، فعندما فصلت من العمل بعد أن رفضت مرتين مواعدة رئيسي في العمل المتزوج اعتقدت ببساطة أنه لم يعد بحاجة إلى خدماتي. وعندما لم أتلق عرضاً للعمل من رجل أزحت يده عن ثديي الأيسر خلال المقابلة شعرت بالأسف نحو أية امرأة مسكينة قد يكون عليها أن تعمل عنده. وعندما لاحظت أن أحد أساتذتي في الجامعة يبدو عليه الحرج الشديد كلما اقتربت منه، وكان يغادر أية مجموعة كان يتحدث معها بسرعة عندما كنت أقترب منه، لم يخطر ببالي أنه كان لذلك علاقة بكوني المرأة الوحيدة في برنامج الدراسات العليا في الفلسفة في ذلك الوقت أو بأني أطول منه على نحو ملحوظ.

ولذلك ينبغي ألاّ يكون من المفاجئ أنني، وعندما قرأت "جاتسبي العظيم" لأول مرة في العشرينيات من عمري، وجدت الشخصيات النسائية – وخاصة ميرتل – عديمات الرحمة، وغير أخلاقيات، وغير متعاطفات، ولم يخطر لي أنه كان للرواية برنامج ذكوري. لم أر أية ارتباطات بين تصوير الرواية للنساء والصور العديدة التي رأيتها للنساء في أعمال كتبها ذكور على أساس جنسي. وأحببت الرواية (ولا أزال أقدر عالياً هذه الأعمال ولكن لأسباب مختلفة اليوم) لأنني لم أر أن هذه الصور كانت مبنية على أساس جنسي. إن عملية "فتح عيني" كانت طويلة ومؤلمة ولا تزال مستمرة. وأعلم من حديثي مع العديد من الطلاب والأصدقاء والزملاء أن تجربتي مشتركة مع الكثير مع النساء وبعض الرجال.

فمن الواضح أن هناك ارتباطاً بين قدرتنا على التعرف على الإيديولوجية الذكورية وإرادتنا في تحمل الألم الذي يمكن أن تسببه هذه المعرفة. وربما يكون هذا سبب نظر الكثير من الرجال والنساء بريبة نحو النسوية اليوم: إنها كالمرآة لا تعكس حياتنا الاجتماعية فحسب، بل حياتنا الخاصة أيضاً، وتطلب منا إعادة النظر في أغلب تجاربنا الشخصية وافتراضاتنا الأكثر سهولة وترسخاً. ولهذا السبب يمكن أن تكون أعمال مثل "جاتسبي العظيم" ذات فائدة كبيرة للطلاب المبتدئين في النقد النسوي. فبمساعدتنا على التعرف على طريقة عمل الإيديولوجية الذكورية في الأدب تهيئنا هذه الأعمال في توجيه منظورنا النسوي حيث يجب أن نوجهه في نهاية الأمر وبوضوح أشد: نحو أنفسنا.

أسئلة لمزيد من التدريب: تطبيق النهج النسوي على أعمال أدبية أخرى

أقدم الأسئلة التالية لتكون نماذج تساعد في استخدام النقد النسوي لتفسير الأعمال الأدبية التي أشير إليها هنا أو أية أعمال أخرى يختارها القارئ.

١- كيف تنتقد قصة "ورق الجدران الأصفر" The Yellow Wallpaper (١٨٩٢) للكاتبة شارلوت بيركينز جيلمان Charlotte Perkins Gilman الأيديولوجية الذكورية، وخاصة كما تظهر في الزواج والممارسات الطبية في القرن التاسع عشر؟

٢- كيف تعكس رواية "قلب الظلام" Heart of Darkness لجوزيف كونراد Joseph Conrad العقيدة الذكورية من خلال تعليقات مارلو عن النساء وموقفه تجاههن في تقديمه المبني على الجنس لكثير من الشخصيات النسائية الثانوية اللواتي تغص بهن الرواية (بما في ذلك عمة السيد كيرتز والمرأة البدائية وغاسلة الثياب من السكان الأصليين والنساء اللواتي يرتدين السواد في مركز إدارة الشركة في أوربا)؟ هل تدعونا الرواية لقبول تحيز مارلو الجنسي أو نقده؟ وهل الرواية مدركة لهذا التحيز الجنسي؟

٣- كيف تكشف رواية "المحبوبة" (١٩٨٧) Beloved لتوني موريسون الطرق التي يتداخل فيها العرق بالجنس في خلق تجربة المرأة؟ كيف يؤكد العمل أهمية الأخوة لمجتمع النساء؟ وكيف يمكننا أن نناقش بأن الرواية تؤثر فينا مثالاً عن الكتابة النسائية؟

٤- عندما نشرت قصة "العاصفة" The Storm للكاتبة كيت تشوبن Kate Chopin عام ١٨٩٨ كان يعتبر تملّك المرأة رغبة جنسية أمراً غير طبيعي بشكل عام. كيف تنتقد القصة هذا الاعتقاد الذكوري؟ وما هي الأيديولوجيات الذكورية الأخرى التي تنتقدها القصة؟ وماذا تقول القصة عن تشابك الذكورية والدين والطبقة الاجتماعية- الاقتصادية؟

٥- بأية طرق يمكن أن نقول أن قصة "زهرة لإيميلي" A Rose for Emily (١٩٣١) للكاتب وليام فوكنر تتلاعب بالتصنيفات التقليدية للجنس لتظهر تحيزات التعاريف التقليدية للجنس وقصورها؟

For further reading:

Backlund, Philip M., and Mary Rose Williams, eds. Readings in Gender Communication. Belmont, Calif.: Wadsworth, 2004.

Bobo, Jacqueline, ed. Black Feminist Cultural Criticism. Malden, Mass.: Blackwell, 2001.

Frye, Marilyn. Willful Virgin: Essays in Feminism. Freedom, Calif.: Crossing, 1992.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

Guy-Sheftall, Beverly. Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought [1831–1993]. New York: New Press, 1995. Hooks, Bell. Ain't I a Woman: Black Women and Feminism. Boston: South End Press, 1981.

Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo, and Lourdes Torres, eds. Third World Women and the Politics of Feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Moi, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. 2nd ed. New York: Routledge, 2000.

Moraga, Cherrie, and Gloria Anzaldua. This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color. 2nd ed. New York: Kitchen Table: Women of Color Press, 1983.

Oliver, Kelly, ed. The French Feminism Reader. New York: Rowman & Littlefield, 2000.

obeikandl.com

Showalter, Elaine. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977.
Woolf, Virginia. A Room of One's Own. London: Hogarth, 1929.
Zinn, Maxine Baca, Pierrette Hondagneu-Sotelo, and Michael A. Messner, eds. Through the Prism of Difference: Readings on Sex and Gender. Boston: Allyn & Bacon, 1997.

For advanced readers:

Allen, Paula Gunn. The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions. Boston: Beacon Press, 1986.
Beauvoir, Simone de. The Second Sex. 1949. Trans. H. M. Parshley. Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1972.
Boone, Joseph A., and Michael Cadden, eds. Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism. New York: Routledge, 1991.
Cixous, Helene. "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays." Rpt. in The Feminist Reader. 2nd ed. Ed. Catherine Belsey and Jane Moore. Malden, Mass.: Blackwell, 1997. 91–103.
Irigaray, Luce. This Sex Which Is Not One. 1977. Trans. Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.
James, Joy, and T. Denean Sharply-Whiting, eds. The Black Feminist Reader. Malden, Mass.: Blackwell, 2000.
Kristeva, Julia. The Kristeva Reader. Ed. Tori1 Moi. Oxford: Blackwell, 1986.
Leonard, Diana, and Lisa Adkins, eds. Sex in Question: French Materialist Feminism.
London: Taylor & Francis, 1996.
Mitchell, Juliet. Psychoanalysis and Feminism. Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1974.
Spivak, Gayatri Chakravorty. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics. New York: Routledge, 1987.
Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl, eds. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. 2nd ed. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997.

Works cited:

Beauvoir, Simone de. "Introduction." The Second Sex. Rpt. in French Feminism Reader. Ed. Kelly Oliver. New York: Rowman & Littlefield, 2000. 6–20.
Bethel, Lorraine. " 'This Infinity of Conscious Pain': Zora Neale Hurston and the Black Female Literary Tradition." All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave. Ed. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith. Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1982. 176–88.
Brannon, Linda. Gender: Psychological Perspectives. 4th ed. Boston: Pearson/Allyn & Bacon, 2005.
Bruccoli, Matthew J. "Preface." The Great Gatsby. F. Scott Fitzgerald. New York: Macmillan, 1992. vii–xvi.
Cixous, Helene. "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays." Rpt. in The Feminist Reader. 2nd ed. Ed. Catherine Belsey and Jane Moore. Malden, Mass.: Blackwell, 1997. 91–103.
Cranny-Francis, Anne, Wendy Waring, Pam Stavropoulos, and Joan Kirkby. Gender Studies: Terms and Debates. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
Delphy, Christine. Close to Home: A Materialist Analysis of Women's Oppression. Trans. Diana Leonard. London: Hutchinson, 1984.
Denard, Carolyn. "The Convergence of Feminism and Ethnicity in the Fiction of Toni
Morrison." Critical Essays on Toni Morrison. Ed. Nellie Y. McKay. Boston: G. K. Hall, 1988. 171–78.
Fausto-Sterling, Anne. Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality. New York: Basic Books, 2000.
Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby. 1925. New York: Macmillan, 1992.
———. Tender Is the Night. New York: Scribner's, 1934.
Guillaumin, Colette. "The Practice of Power and Belief in Nature." Sex in Question: French Materialist Feminism. Ed. Diana Leonard and Lisa Adkins. London: Taylor & Francis, 1996. 72–108.
Hansen, Jennifer. "One Is Not Born a Woman." The French Feminism Reader. Ed. Kelly Oliver. New York: Rowman & Littlefield, 2000. 1–6.
Helliwell, Christine. " 'It's Only a Penis': Rape, Feminism, and Difference." Signs: Journal of Women in Culture and Society 25.3 (2000): 789–816. Rpt. in The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities. Ed. Joan Z. Spade and Catherine G. Valentine. Belmont, Calif.: Wadsworth/Thomson, 2004. 122–36.

Irigaray, Luce. This Sex Which Is Not One. Trans. Catherine Porter. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.

Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

———. "Woman's Time." Trans. Alice Jardine and Harry Blache. Signs 7 (1981): 13– 35. Rpt. in The French Feminism Reader. Ed. Kelly Oliver. New York: Rowman & Littlefield, 2000. 181–200.

Lepowsky, Maria Alexandra. "Gender and Power." Fruit of the Motherland. New York: Columbia University Press, 1993. Rpt. in The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities. Ed. Joan Z. Spade and Catherine G. Valentine. Belmont, Calif.: Wadsworth/Thomson, 2004. 150–59.

Lorber, Judith. "Believing Is Seeing: Biology as Ideology." Gender and Society 7.4 (December 1993): 568–81. Rpt. in Through the Prism of Difference: Readings on Sex and Gender. Ed. Maxine Baca Zinn, Pierrette Hondagneu-Sotelo, and Michael A.

Messner. Boston: Allyn & Bacon, 1997. 13–22.

Miller, Arthur. Death of a Salesman. New York: Viking, 1949.

Moi, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. New York: Methuen, 1985.

Morrison, Toni. The Bluest Eye. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1970.

Nanda, Serena. "Multiple Genders among North American Indians." Gender Diversity: Crosscultural Variations. Prospect Heights, Ill.: Waveland, 2001. Rpt. in The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities. Ed. Joan Z. Spade and Catherine G. Valentine. Belmont, Calif.: Wadsworth/Thomson, 2004. 64–70.

Perry, Linda A. M., and Deborah Ballard-Reisch. "There's a Rainbow in the Closet: On the Importance of Developing a Common Language for 'Sex' and 'Gender.' " Readings in Gender Communication. Ed. Philip M. Backlund and Mary Rose Williams. Belmont, Calif.: Thomson/Wadsworth, 2004. 17–34.

Preeves, Sharon E. "Sexing the Intersexed: An Analysis of Sociocultural Responses to

Intersexuality." The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities. Ed.

Joan Z. Spade and Catherine G. Valentine. Belmont, Calif.: Wadsworth/Thomson,

2004. 31–45. Based on "Sexing the Intersexed." Signs: Journal of Women in

Culture and Society 27:2 (2001): 523–26.

Sapolsky, Robert M. "The Trouble with Testosterone: Will Boys Just Be Boys?" The Trouble with Testosterone. New York: Scribner's/Simon & Schuster, 1997. Rpt. in The Gendered Society Reader. Ed. Michael S. Kimmel. New York: Oxford University Press, 2000. 14–20.

Shelley, Mary. Frankenstein. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones, 1818.

Spade, Joan Z., and Catherine G. Valentine. "Introduction." The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities. Ed. Joan Z. Spade and Catherine G. Valentine. Belmont, Calif.: Wadsworth/Thomson, 2004. 1–13.

Walker, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

Wollstonecraft, Mary. A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects. London: J. Johnson, 1792.

obeikandl.com

الفصل الخامس

نظرية النقد الجديد

New Criticism

تشغل نظرية النقد الجديد اليوم موقعاً متميزاً في هذا الكتاب وفي عالم النقد الأدبي. فهي النظرية الوحيدة في هذا الكتاب التي لم يعد يمارسها النقاد، وبالتالي فهي ليست نظرية معاصرة، ومن جهة أخرى فإن نظرية النقد الجديد التي طغت على سائر النظريات الأدبية من أربعينيات إلى ستينيات القرن الماضي، قد تركت تأثيراً عميقاً على أساليب قراءتنا وكتابتنا الأدبيتين. و اندمجت أهم مبادئ هذه النظرية المتعلقة بالطبيعة وبأهمية وجود الدليل في النص- استخدام ما هو حقيقي ومدعوم بأمثلة محددة من النص لتمثيل التفسيرات الأدبية- بالطريقة التي ينطلق منها أغلب النقاد الأدبيين في قراءاتهم الأدبية بمعزل عن قناعاتهم النظرية. إذا كنت مختصصاً في اللغة الإنجليزية فمن المرجح أن تسلّم بالحاجة إلى دعم النص الشامل في فهم الأدب وذلك بسبب طغيان هذا النوع من التطبيقات على ساحة الدراسات الأدبية في المدارس الثانوية والكليات خلال العقود القليلة الماضية، وقد بثه النقاد الجدد في أمريكا باسم "القراءة المتمعنة". ولذا نجد أن لنظرية النقدالجديد حضوراً حقيقياً فيما بيننا وقد تستمر بهذا الحضور إلى وقت لاحق.

وعلى كل حال، فإن قلة قليلة من الدارسين على دراية بمساهمات نظرية النقد الجديد في الدراسات الأدبية، أو ما يسمى بالإطار النظري المؤسس للفصول التعليمية الذي تبنته. ولهذا السبب أعتقد أنه يجدر بنا أن نولي نظرية النقد الجديد اهتماما كبيراً شأنها شأن أية نظرية أخرى في هذا الكتاب. علاوة على ذلك، يتحتم علينا فهم نظرية النقد الجديد فهماً حسناً لنتمكن من استيعاب النظريات التي نشأت ردة فعل تجاهها. وكما سيتبين لنا في الفصول القادمة، فقد عارضت نظرية استجابة القارئ نظرية النقد الجديد في تعريفها للنص الأدبي وفي طريقة فهمها له، كما رفضت النظرية البنيوية تركيز نظرية النقد الجديد على العمل الأدبي المفرد بمعزل عن الأدب بشكل كلي وعن النتاجات الثقافية الأخرى. وكذلك تتناقض النظرية التفكيكية للغة و النظرية التاريخية الجديدة للدليل الموضوعي مع فرضيات نظرية النقد الجديد فيما يتعلق باللغة والموضوعية.

" النص في حد ذاته"

لكي نقدر إسهامات النظرية النقدية في الدراسات الأدبية خير تقدير، ينبغي أن نسترجع الصيغ النقدية التي حلت مكانها: النقد التاريخي القائم على سيرة الكاتب الذي انتشر في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

obeikandl.com

وكان شائعا في تلك الأثناء تفسير النصوص الأدبية عبر حياة الكاتب وعصره للوصول إلى نية الكاتب ؛أي المعنى الذي أراده الكاتب للنص. وكانت تدقق رسائل الكاتب ومذكراته ومقالاته وكذلك سيرته الذاتية وما كتب عن حياته وكتب التاريخ بحثا عن قصد الكاتب. ويبدو النقد التاريخي القائم على سيرة الكاتب، في أرفع مستوياته، تدقيقا في السياق التاريخي القائم على سيرة الكاتب بدلا من التدقيق في النص. وقد وصف أحد أساتذتي السابقين هذا الأمر بقوله: قد يستمع الطلاب في محاضرة تتناول قصيدة "مقاطع رثائية" (١٨٠٥) Elegiac Stanza للشاعر ووردزوورث Wordsworth إلى وصف دقيق لحياته الشخصية، والثقافية، وعائلته،وأصدقائه، وأعدائه، وعشيقاته،وعاداته، ومعتقداته الفكرية وتجاربه "وهنا نفهم المقصود بالمقاطع الرثائية". وسيروى لهم كل هذا دون قيام أي شخص بمن فيهم المحاضر بفتح الكتاب والنظر إلى القصيدة نفسها. أو قد يرى دارسو الأدب أن النص الأدبي هو مجرد ملحق للتاريخ باعتباره مفسراً "لروح العصر" الذي كتب فيه، لا بوصفه قطعة فنية تستحق البحث في حد ذاتها. أما نقاد النظرية الجديدة، فإن كل ما يستحوذ على اهتمامهم هو القصيدة ليس إلا.

و أصبح " النص في حد ذاته" شعاراً تبذل نظرية النقد الجديد فيه جهداً لتحويل انتباهنا نحو العمل الأدبي بوصفه مصدر الدليل الوحيد في التفسير. وناقش نقاد النظرية الجديدة ما تتمتع به حياة الكاتب وعصره والروح السائدة في عصره من أهمية عند مؤرخي الأدب، ولكن هذا كله لا يقدم أية معلومة لنقاد الأدب تعينهم في تحليل النص ذاته. ووضحوا بادئ الأمر أن الإلمام الدقيق بحياة الكاتب عادة ما يكون أمراً صعب المنال. فليس بمقدورنا الاتصال بـ ويليام شكسبير William Shakespeare وسؤاله عن الطريقة التي يود أن نفسر بها تردد هاملت Hamlet في تنفيذ أوامر طيف والده، علماً أن شكسبير لم يترك لنا أي شرح لما كان يقصده. ولو افترضنا أنه قد ترك لنا شرحا لما كان يرمي إليه، كحال الكثير من المؤلفين، فكل ما يمكننا معرفته من هذا الشرح هو ما كان يطمح لتحقيقه وليس ما حققه بالفعل، وهذا أشد خطورة. إذ إن النص لا يرتقي تارةً إلى مستوى قصد الكاتب، كما قد يكون أعمق وأغنى وأشد تعقيداً مما يدركه الكاتب تارةً أخرى، وقد يختلف معنى النص كليا عن المعنى الذي أراده الكاتب تارة ثالثة. ولذا فإن معرفة قصد الكاتب لا تخدمنا في فهم النص ولهذا السبب ابتكر نقاد النظرية الجديدة مصطلح "المغالطة المقصودة" للإشارة إلى الاعتقاد الخاطئ بأن ما يقصده الكاتب مطابق لمعنى النص.

وبما أننا لن نعثر على معنى العمل الأدبي اعتماداً على نية المؤلف، فإننا كذلك لن نستطيع إيجاد معناه اعتماداً على استجابة القارئ الشخصية. لأن أي قارئ نأخذه بعين الاعتبار،قد يستجيب لما يقدمه النص وقد لا يستجيب البتة. لذلك فإن مشاعر القراء وآراءهم عن النص ناتجة عن ارتباطات شخصية بتجارب سابقة وليست ناتجة عن النص ذاته. فقد أتعامل مع شخصية والدة هاملت فقط لمجرد شعوري تجاه والدتي، وقد أعتقد أنني حللت الشخصية الأدبية بشكل صحيح. وهذا النوع من الاعتقاد هو ما يصفه نقاد النظرية الجديدة بـ "المغالطة الانفعالية"

للنص. وعلى حين يخلط المعنى الانفعالي بين النص وأصله، فإن الآثار الانفعالية تخلط أيضاً بين النص وآثاره؛ أي المشاعر الناتجة عنه. كما يقودنا المعنى الانفعالي إلى ردة فعل انطباعية (إذا لم يستسغ القارئ إحدى الشخصيات تكون هذه الشخصية شريرة برأيه) وربما يقودنا إلى ردة فعل نسبية (يعني النص كل ما يعتقد القارئ أنه يعنيه). والفوضى هي النتيجة النهائية لهذا التطبيق الذي لا يضع معايير محددة لتفسير الأدب وتقييمه، وبهذا ينحدر إلى مستوى نقطة الحبر التي يُسقط عليها المرضى النفسيون معانيهم الخاصة.

وعلى الرغم من حضور مصطلح "نية المؤلف" أو"استجابة القارئ" في القراءات النقدية الجديدة، إلا أنها لم تعتبر يوما مركزاً للتحليل. والطريقة الوحيدة التي نتأكد فيها من نية المؤلف أو استجابة القارئ لمعنى النص هي البحث الدقيق أو " القراءة المتمعنة" لكل ما تعرضه لغة النص ذاته من دلائل: الصور، والرموز، والاستعارات، والقافية، والوزن، ووجهة النظر، والمكان، والشخصيات، والحبكة ...إلخ وكل ما يشكل ويحدد العمل الأدبي وهو ما يعرف "بالعناصر الشكلية." وقبل أن نناقش آلية القراءة عن كثب يستحسن بنا أن نفهم ما يعنيه نقاد النظرية الجديدة بمصطلح "النص في حد ذاته" لأن تعريفهم للنص الأدبي مرتبط مباشرة بأفكارهم عن الطريقة المناسبة لفهمه.

يُعد العمل الادبي صالحاً لكل زمان، وعملاً مستقلاً بذاته، وفعلا شفهياً وفقاً لرؤية نظرية النقد الجديد. قد يختلف القراء وتختلف القراءات، ولكن النص الأدبي يبقى كما هو. فمعناه موضوعي كوجوده الفيزيائي على الصفحة، فهو مصنوع من كلمات ترتبط فيما بينها بعلاقات محددة — هذه الكلمات في هذا النسق—وهذه العلاقة الفريدة من نوعها تخلق تجمعا من المعاني لا يمكن صياغته مجدداً بأي مزج للكلمات. وتعين قراءة نقدية جديدة لقصيدة روبرت هايدن Robert Hayden "الممر الأوسط" (١٩٦٦) Middle Passage على إبراز قيمة القصيدة عن طريق شرح كيفية عمل تركيب المعاني في القصيدة، ولكنها لا تحل محل هذه التراكيب: فقصيدة "الممر الأوسط" هي فقط قصيدة "الممر الأوسط" وستبقى دائماً قصيدة "الممر الأوسط." نتيجة لذلك تؤكد نظرية النقد الجديد أن معنى القصيدة لا يمكن شرحه بمجرد إعادة صياغة القصيدة وهذا ما اصطلحت عليه نظرية النقد الجديد بـ "بدعة إعادة الصياغة". فمجرد تغيير بيت واحد، أو صورة واحدة، أو كلمة واحدة ستنتج وفق رأيهم قصيدة جديدة.

اللغة الأدبية والوحدة العضوية

تتأتى أهمية عناصر الصياغة والعوامل الشكلية في النص الأدبي من طبيعة "اللغة الأدبية" المختلفة كثيراً عن اللغة العلمية ولغة الاستعمال اليومي، كما ترى نظرية النقد الجديد. وتعتمد اللغة العلمية على المعنى الصريح للكلمة والتوافق بينها وبين ما ترمز إليه من أفكار، وهذا أيضًا ما يعتمد عليه جزء كبير من لغة الاستعمال اليومي. فاللغة

openkanaga.com

العلمية ليست محط اهتمام، ولا تحاول هذه اللغة أن تتجمل أو أن تثير المشاعر. فمهمتها لا تكمن في جذب الانتباه نحوها بل نحو العالم الفيزيائي فيها، إذْ تحاول وصفه وشرحه. أما اللغة الأدبية فعلى النقيض تماما، فهي قائمة على المعاني الإيحائية: المعنى الضمني، والمعنى المرتبط، والمعنى المقترح، والمعنى المحرك للعواطف، وظل المعنى. (على سبيل المثال، تعني كلمة "أب" "والداً"، ولكنها ترتبط "بالسلطة" و"الحماية" و"المسؤولية") . كما أن اللغة الأدبية لغة تعبيرية، تعمل على إيجاد التواصل بين النغمة والموقف والمشاعر. وغالبا ما تتضمن لغة الاستعمال اليومي كثيراً من الإيحاءات وتكون تعبيرية كذلك، إلا أنها تفتقد عموماً إلى الرقة والمنهجية لأن هدفها عملي بحت. وتسعى لغة الاستعمال اليومي إلى تحقيق أشياء معينة، بينما ترتب اللغة الأدبية المصادر اللغوية ضمن ترتيب خاص يتسم بكونه وحدة معقدة تخلق تجربة جمالية وعالماً جمالياً منفرداً بحد ذاته.

خلافاً للغة العلمية ولغة الاستعمال اليومي، فإن شكل اللغة الأدبية —اختيار الكلمات وترتيبها بشكل يخلق تجربة جمالية —لا ينفصل عن المضمون والمعنى. بعبارة أبسط: لا ينفصل معنى النص عن طريقة الوصول إلى هذا المعنى. فشكل العمل الأدبي، العظيم على الأقل، ومعناه يتطوران سوياً، ككائن متكامل حي معقد لا تنفصل أجزاؤه عن الكل. في الواقع نجد معيار الحكم لدى النقاد الجدد على جودة النص مبنياً على الوحدة المتكاملة فيه—التفاعل بين الأجزاء للوصول إلى المعنى الموحد — فإذا احتوى النص على الوحدة المتكاملة، تفاعلت جميع العناصر الشكلية فيه لتكوين موضوع العمل ومعناه كوحدة واحدة. ومن خلال الوحدة المتكاملة يقدم النص درجة التعقيد التي يجب أن يتمتع بها العمل الأدبي بوصفه يمثل تعقيد الحياة البشرية، كما يقدم النظام الذي يبحث عنه الإنسان بطبيعته. ثم نجد أن تفسير معنى النص وتقييم روعته الأدبية وجهان لعملة واحدة وفقا لآراء نظرية النقد الجديد، فعندما يبدأ النقاد بشرح الوحدة المتكاملة في النص فإنهم كذلك يبحثون في دواعي روعته الأدبية. دعونا نلق نظرة دقيقة على معايير القيمة الأدبية في الوحدة العضوية: التعقيد والترتيب.

إن ما يخلق درجة التعقيد في النص هو تعدد المعاني وتعارضها في النص بالنسبة لنظرية النقد الجديد. وهذه المعاني هي نتاج أساسي لأربع أدوات لغوية هي: التناقض، والتهكم، والغموض، والتوتر. "فالتناقض" باختصار هو عبارة تبدو مناقضة لنفسها ولكنها تعكس السير الواقعي للأمور في الحياة. كالتناقض المذكور في الكتاب المقدس بأنه عليك أن تفقد حياتك لكي تحصل عليها. بنظرة أولية نرى أن الأمور مناقضة لبعضها: كيف لك أن تحصل على شيء من خلال فقدانه! ولكن العبارة تعني أنه بتخليك عن أحد أنواع الحياة، حياة الجسد الفانية، تحصل على نوع آخر أكثر أهمية وهو حياة الروح الأبدية. و نرى كذلك تناقضاً مستمداً من تجاربنا اليومية في المثل الشعبي القديم الذي أجادت استخدامه المغنية جوني ميتشل Joni Mitchell في أغنيتها " سيارة أجرة صفراء كبيرة": "Big Yellow Taxi" "لا تدرك قيمة ما بين يديك إلا بعد أن تفقده." وكما هي حال الإشارة في الكتاب المقدس المذكورة أعلاه، فإن

هذه العبارة الشهيرة توضح أنه عليك أن تخسر شيئا (جسديا) للحصول عليه (معنويا). لاحظ النقاد الجدد تعارض الكثير من الوقائع الجسدية والروحية في الحياة، وأن التناقض مسؤول عن الكثير من التعقيد في حياة البشر وفي الأدب الذي يصورها.

تعني "السخرية" في أبسط أشكالها تقليل قيمة عبارة أو حدث بوساطة السياق الوارد فيه. ويقدم الوصف التالي لمشاعر رجل غني من رواية إيدث وارتون Edith Wharton "منزل الفرح" ١٩٠٥ House of Mirth نموذجاً لعبارة ساخرة:

> في إحدى ليالي الشتاء جاءت القسيسة إلى العشاء، وطلب منها زوجها تفقّد القائمة و التأكد من خلوها من "المطلقات" باستثناء اللواتي أعربن عن ندمهن بإعادة تزويجهن إلى الأغنياء المتخمين.(٥٧)

المعنى الساخر في هذا المقطع يكمن في نفاق الزوج: فهو يستنكر الطلاق إن لم يكن متبوعا بالحصول على ثروة مماثلة أو ثروة أكبر، لذا ما يستنكره حقا بالتستر خلف المبادئ الأخلاقية هو الانحطاط المالي. ونرى نموذجا آخر عن حدث ساخر في رواية توني موريسون Toni Morrison "العين الأشد زرقة" The Bluest Eye (1970) عندما حصلت بيكولا Pecola أخيراً على العينين الزرقاوين اللتين طالما انتظرتهما بفارغ الصبر. تحققت أمنيتها لأنها فقدت التواصل مع الواقع نهائيا لدرجة أنها رأت عينيها البنيتين زرقاوين.

ولكن نظرية النقد الجديد تقدر السخرية بمعناها الواسع، حيث توضح احتواء النص على وجهات نظر عديدة حول الشخصية ذاتها أو حول الحدث ذاته. ونرى مثل هذا النوع من السخرية حين قدمت لنا الكاتبة جين أوستن Jane Austen في روايتها "العقل والإحساس" (1811) Sense and Sensibility عدة وجهات نظر تستنكر من خلالها شخصية ويلوجبي Willoughby لما قام به من خيانة تجاه ماريان Maryanne: فإما أن نغفر له لأن تصرفه كان نتيجة خليط من الحب والفقر والضعف في الشخصية وهو ما كان دائم الشكوى منه، وإما أن نتعاطف معه لقسوة العقاب الناتج عن تصرفه، أو رؤية الطرق التي ساهمت بها حماقة ماريان المتعمدة لما يعانيه قلبها من ألم. ويعتبر تعدد وجهات النظر المحتملة شكلا من أشكال السخرية لأن مصداقية كل منها تقلل من مصداقية الأخرى. والنتيجة هي معان معقدة تعكس شدة تعقيد التجربة الإنسانية وتزيد من مصداقية النص. وعلى العكس من ذلك، لو قدمت شخصية ويلوجبي على أنها شخصية بسيطة شريرة دون تعقيد لأصبحت شخصية ماريان نموذجاً للضحية البريئة تماما، ولأصبح النص بالتالي عرضة لشكوك القراء التي قد تضع القارئ على مسافة من السخرية تجاه النص. لذا فإن التهكم الداخلي في النص وإدراكه لتعدد وجهات النظر يحميه من السخرية الخارجية الناتجة عن عدم تصديق القارئ له.

ينشأ "الغموض" في النص عندما تولّد كلمة ما أو صورة ما أكثر من معنى. على سبيل المثال ترمز آثار الندبة على ظهر سيث Sethe التي تشبه شكل الشجرة في رواية توني موريسون Toni Morrison "المحبوبة" Beloved إلى

المعاناة (تنتج "الشجرة" الضرب الوحشي، وتشير بالتالي إلى المصاعب في فترة العبودية) أو إلى الصبر (تعيش الشجرة لمئات السنين، والندبة ذاتها تؤكد قدرة سيث الجبارة على النجاة من أشد التجارب صعوبة) أو إلى التجدد (كما تفقد الشجرة أوراقها في الخريف لتولد من جديد في الربيع ، فإن لـ سيث فرصة صنع حياة جديدة في نهاية الرواية) يعتبر الغموض في اللغة العلمية ولغة الاستعمال اليومي أمراً سيئاً فهو مرتبط بعدم الوضوح والدقة. إلا أن الغموض في اللغة الأدبية مصدر من مصادر الإثراء والعمق والتعقيد الذي يزيد من قيمة النص.

أخيراً، تتولد درجة التعقيد في النص الأدبي عبر "التوتر" الذي يعني ترابط المتضادات. ينبعث التوتر في أبسط أشكاله من التداخل بين ما هو مجرد وما هو ملموس، من الأفكار العامة المندمجة في صور محددة. فنجد في مسرحية آرثر ميلر Arthur Miller "موت بائع متجول" Death of a Salesman (1949) ، على سبيل المثال، أن الصورة المرئية لمنزل ويلي Willy الصغير والمغمور بالضوء الأزرق والمحاط بالشقق الكبيرة بشكل يولد ضوءاً خانقاً برتقالي اللون، يرمز إلى الفكرة العامة لحياة المغمورين من ضحايا القوى الكبيرة الهائلة. وكذلك، تتضمن صورة ليندا لومان Linda Loman الملموسة وهي تغني لزوجها لكي يخلد إلى النوم ، الفكرة العامة للزوجة المضحية التي تكرس حياتها لمنزلها. وتعتبر هذه "الصور العالمية الملموسة" – الصور والشخصيات الخيالية التي تحمل معاني على المستوى الملموس حيث يكون معناها حرفياً ومحدداً، وعلى المستوى الرمزي حيث لها قيمة عالمية—شكلا من أشكال حدة توتر النص لأنها تحمل في طياتها عالمين متعارضين ، عالم جسدي وعالم رمزي بشكل يميز اللغة الأدبية. بعبارة أخرى يمثل كل من منزل آل لومان وشخصية ليندا أنفسهم كما يمثلون ما هو أكبر منهم.

تتولد حدة التوتر من القوى المتداخلة في النزاعات المتعارضة في النص، أي عبر التناقض والتهكم والغموض. يمكننا القول مثلاً: إن أحداث مسرحية "موت بائع متجول" تنشأ من حدة التوتر بين الواقع والوهم: بين الواقع القاسي لحياة ويلي لومان وبين الوهم النفسي الذي طالما حاول الهروب منه. تحافظ النزعات المتعارضة في النص على توازنها عبر تفاعلها بعضها مع البعض لإيجاد معنى ثابت ومتناسق. مثلا، يكمن التوازن بين الواقع القاسي والوهم النفسي في مسرحية "موت بائع متجول" في المعنى التالي: رغبة ويلي الجامحة في تحقيق نجاح باهر على أنه بائع جوال وعلى أنه والد أيضاً لدرجة أن وسيلته الدفاعية الوحيدة أمام فشل الإنسان الحتمي في عالم البقاء فيه للأقوى هو الانغماس في الوهم الذاتي، ولكن هذا الوهم زاد من فشله. وبالتالي نرى كيف يتغذى الواقع القاسي والوهم النفسي كل منهما على الآخر إلى أن يصبح الموت هو المهرب الوحيد.

وكما ذكرنا آنفا، لكي يتسم العمل الأدبي بالعظمة، فإنه يجب أن يُشحن بشدة توتر تسهم فيها جميع الأدوات اللغوية، تحتاج إلى شيء من النظام .لذا يجب أن تنسجم المعاني المتعددة والمتعارضة في النص الناتجة عما في النص من تناقض وتهكم وغموض بمساهمتها المشتركة في الموضوع. "فموضوع النص" ومعناه التام ليس هو العنوان ذاته بل المحور وهو ما يقوم به النص تجاه العنوان. على سبيل المثال، تشترك رواية كيت تشوبين Kate Chopin

"العاصفة" (1898) The Storm و رواية ألبرتو مورافيا Alberto Moravia "المطاردة" (1967) The Chase في الموضوع الأساسي الذي يضع الزنا عنواناً له، ولكن باختلاف المعنى في كل قصة وما تتضمنه من معان أخلاقية ونفسية. فنجد في رواية تشوبين أن الزنا لمرة واحدة بشكل غير متعمد ساهم في تطوير الصحة النفسية وزواج الطرفين. فموضوع رواية "العاصفة" يناقش قضية الظروف الشخصية على عكس القوانين الجامدة باعتبارها محددات للصواب والخطأ ولما هو نافع وضار. وخلافا لذلك، نجد أن علاقة السيدة الشابة خارج إطار الزوجية في رواية مورافيا نتجت عن التباعد العاطفي بينها وبين زوجها. وبذلك يكون موضوع رواية "المطاردة" الزنا شكلاً من أشكال البعد العاطفي وبالتالي فهي مؤشر على انقطاع العلاقات الحميمة في الزواج. ونجد أن الموضوع هو شرح للتجربة البشرية، فإذا كان النص على درجة من العظمة نجد في موضوعه تعليقاً على القيم الإنسانية والطبيعة الإنسانية والظروف الإنسانية. بمعنى آخر، تتسم الأعمال الأدبية الهامة بتناولها لمواضيع ذات قيمة بشرية عالمية (أخلاقية وعاطفية).[1] فهي تروي لنا ما هو مهم عن ماهية الإنسان. فنحن قد لا نتوافق مع القضية التي تطرحها الرواية، إلا أنه ما يزال بوسعنا أن نرى هذه القضية وأن نحكم إذا كانت قضية ناتجة عن العناصر الشكلية بما يصنع وحدة النص المتكاملة، وهنا يكمن بيت القصيد في نظرية النقد الجديد.

ما تعنيه "القراءة المتمعنة" والتمحيص الدقيق في العلاقة المعقدة بين العناصر الشكلية وموضوع النص هو كيفية تشكيل الوحدة العضوية لنظرية النقد الجديد. نظراً للاعتقاد الشائع في نظرية النقد الجديد بإمكانية استيعاب النص الأدبي عبر استيعاب شكله (لهذا تتم الإشارة إليها في بعض الأحيان "بالنظرية الشكلية") ويكون الفهم الصريح لمصطلحات العناصر الشكلية غاية في الأهمية إلى جانب العناصر الشكلية التي ناقشناها مسبقا — الأدوات اللغوية من تناقض وتهكم وغموض وشدة توتر - علينا أن نشرح بشكل مختصر بعض أنواع اللغة المجازية الواسعة الاستخدام: الصور ، والرموز ، والاستعارات والتشبيهات.

"اللغة المجازية" هي اللغة التي لها أكثر من معنى حرفي محدد، أو معنى غير ذلك الحرفي. فمثلا عبارة "إنها تمطر قططا وكلاباً" It is raining cats and dogs هي عبارة مجازية تستعمل لتوضيح غزارة المطر. ولو أردنا تفسيرها حرفيا لأصبح معناها سقوط قطط وكلاب من السماء. فالصورة تتكون ، بشكل عام، كما يوضح استعمالنا للكلمات، من كلمة أو مجموعة كلمات تشير إلى ما نستقبله بحواسنا أو مستقبلات الحواس نفسها: الألوان، الأشكال، الأصوات، الإضاءة، الطعم، الرائحة، عوامل النص، درجة الحرارة وما إلى ذلك. ويمكن أن نعرفها على نحو أدق بقولنا: إن الصورة قد تكون مرئية فتصف الأشياء والشخصيات ومكان الحدث مثلما تتم رؤيتها بالعين المجردة، وهي شائعة جداً في تحليل النص الأدبي. وعلى الرغم من وجود المعنى الحرفي للصور إلا أنها تخلق محيطاً عاطفياً أيضاً ؛ وصف الغيوم يعني أن الطقس غائم كما أنه قد يبعث شعوراً بالحزن.

حين تتكرر الصورة مرارا وتكرارا في النص فمن الأرجح أن لها قيمة رمزية. و"الرمز" هو صورة لها معنى حرفي ومجازي، قيمة عالمية حقيقية، كالمستنقع في رواية أرنست هيمنجواي Ernest Hemingway "نهر كبير بقلبين"، Big, Two-Hearted River. فالمستنقع هو مستنقع بالمعنى الحرفي للكلمة — رطب، فيه أسماك وكائنات بحرية أخرى، وتحتاج لحذاء و معدات خاصة لصيد السمك — ولكنه يرمز ويشير إلى شيء آخر: المشاكل العاطفية التي يعجز البطل عن مواجهتها. ويسهل عادة اكتشاف الرموز العامة. فالربيع مثلا، عادة ما يرمز إلى التجدد والشباب: والخريف عادة يرمز إلى الموت والاحتضار، والنهر يرمز إلى رحلة الحياة. وهكذا نجد أن خواص الرمز تكون مشابهة لخواص الفكرة المجردة التي تعبر عنها. فمثلا يرمز النهر إلى الحياة؛ لأن كليهما متجدد وماض في تقدمه ومجراه، وكلاهما له منبع ونقطة نهاية. علاوة على ذلك فالنهر يغذي الحياة بالمعنى الحرفي: تحيا فيه كائنات حية وتشرب منه كائنات أخرى.

والسياق الذي يوفره النص يساعدنا في اكتشاف معنى الرمز. ونعود مجددا إلى مثال هيمنجواي والمستنقع، ونظراً لتشابه المستنقع والمشاكل العاطفية – كلاهما يصعب التعامل معه لاحتوائه على مطبات مجهولة قد تكون خطرة ومتعبة – فإن موقف البطل في مواجهة المستنقع مشابه لموقفه في مواجهة مشاكله العاطفية وهو التجنب التام. وهذا التشابه يزودنا بمعلومات عن المعنى الرمزي للمستنقع. أحيانا يمثل سياق النص كل ما نملكه وبالتالي يصعب اكتشاف بعض الرموز الخاصة أو التي يقتصر معناها على مؤلفها. فقد نشك في صورة قبعة صوفية ليلكية مثلا أن لها قيمة رمزية في قصة معينة لأنها تتكرر وتلعب دورا هاما في التأثير على القيم المجردة كالحب والوحدة والقوة، ولكن إذا أردنا أن نكتشف القيمة الرمزية لهذه البقعة علينا أن نستنتج وظيفتها في المعنى الكلي للنص. وبالطبع فإن تفاعل الرمز مع المعنى الكلي للنص هو خط الأساس في نظرية النقد الجديد، وبالتالي فليس مهما تطابق تحليلنا للرموز الخاصة في النص مع مقصد الكاتب. وما يهم حقا هو أن يكون تحليلنا للرموز الخاصة في النص كتحليلنا للعناصر الشكلية فيه وسيلة لدعم ما يعرف بمغزى النص.

أما "الاستعارة" فمعناها مجازي فقط خلافا للبعد الثنائي للرمز– له معنى حرفي ومجازي. والاستعارة هي مقارنة بين شيئين مختلفين يأخذ فيها أحدهما من الآخر خواصه. فمثلاً عبارة " أخي جوهرة" هي استعارة، وبالتأكيد تفتقد المعنى الحرفي. ولو لم تكن كذلك، لكانت تعني أن أمي قد وضعت حجراً من الكريستال وتصدرت أغلفة كل الجرائد والمجلات في البلاد لهذا العمل البطولي. والمعنى المجازي في العبارة، وهو معناها الوحيد، هو أن أخي يمتلك خواص الجوهرة؛ أي إن له قيمة عظيمة، مثلا. وبالتالي "هو جوهرة" تستعمل لتعني " هو شخص عظيم." وخطوة صغيرة تنقلنا من الاستعارة إلى "التشبيه" وهي إضافة كلمة "مثل" أو "كاف" التشبيه أو أية أداة تشبيه أخرى. وعبارة " أخي كالجوهرة" أو عبارة "أخي ثمين كالجوهرة" هي عبارات تشبيه تعقد ذات المقارنة التي تعقدها

الاستعارة المستمدة منها. إلا أن التشبيه أضعف لأن الربط بين فكرة "الأخ" وفكرة "الجوهرة" أدنى مرتبة من حيث القوة والوضوح.

وحان وقت تطبيق أدوات نظرية النقد الجديد ورؤية أساليبها في الميدان العملي. فدعونا نقرأ بتمعن قصيدة لوسيل كليفتون Lucille Clifton "هناك طفلة في الداخل" There is a Girl Inside (١٩٧٧):

قراءة نقدية جديدة لـ قصيدة "هناك طفلة في الداخل"

هناك طفلة في الداخل

هناك طفلة في الداخل
متهيجة كالذئب.
فهي لن تذهب بعيدا
وتترك هذه العظام
لامرأة عجوز.

هي شجرة خضراء
في غابة من الحطب اليابس.
هي فتاة خضراء
في قصيدة شاعر قديم.

لقد انتظرت
بصبر الراهبة
للظهور الثاني،
حيت يتحول شيب رأسها
إلى زهر الشباب

ويحصد أحباؤها
العسل والزعتر
وتتوحش الغابات
من هذا التعجب الفظيع.

obeikandi.com

يخبرنا عنوان القصيدة وهو كذلك السطر الأول فيها أن "هناك طفلة في الداخل" والسطران الأخيران في المقطع الأول اللذان يشيران إلى " عظام" "امرأة عجوز" فنعرف مباشرة أن المتحدث هو امرأة مسنة لا تزال روح الشباب تنبض بداخلها. وبالتالي فشدة التوتر المحورية في القصيدة تدور حول الصراع بين الشباب والتقدم في السن و بين ما تشعر به المتحدثة داخليا وبين ما تبدو عليه خارجيا. ويشكل هذا التوتر بنية القصيدة كاملة عبر التحول في اللغة بين عنفوان الشباب ("فتاة"، "متهيجة"– "متحررة جنسياً– " شجرة خضراء"، فتاة خضراء"، و "زهر") مع لغة الشيخوخة والوهن ("عظام"، " امرأة عجوز" "الحطب اليابس" – خشب جاف قديم يستعمل لإيقاد النار– " شاعر قديم"، و الشيب") . تروي لنا القصيدة ويدور البعد القصصي فيها حول امرأة تحلم بعودة شبابها و "الظهور الثاني" لشبابها، وهو ما تنتظره "الفتاة في الداخل" على الرغم من كل "العظام" و" الشيب". وبالتالي قد نفترض أن محور القصيدة هو تناقض الشباب الدائم. (الشباب الدائم هو فكرة متناقضة لارتباط الزمن بالشباب، من منطلق علم الأحياء، حيث ينتج عن التقدم في الزمن تقدم في العمر). دعونا نقم بدراسة دقيقة للعناصر الشكلية في القصيدة لاكتشاف طبيعة المحور الأساسي وكيفية بناء القصيدة.

وبإلقاء نظرة كاملة على القصيدة،فإن أول ما نلحظه هو انتهاء التحول بين صور الشباب وصور الشيخوخة في السطر الرابع من المقطع الثالث. وتتكون الأسطر الخمسة الأخيرة ،التي تتضمن المقطع الأخير بالكامل،من صور للشباب،والخصوبة،والحيوية الجنسية،وهي تحرك روح الشباب التي تؤمن أن باستطاعتها التغلب على الشيخوخة: " الزهر" و " الأحباء" و " يحصد" و" العسل والزعتر" و " الغابات" و " متوحش" و"تعجب". هل هناك ما يؤكد نصر الشباب على الشيخوخة في القصيدة أكثر؟ وكما نلاحظ في نظرتنا على القصيدة كلها قلة استعمال علامات الترقيم، وهذا يعني حرفيا قلة الوقفات و الاستراحات في القصيدة. مجموع النقاط (التوقفات) المستعملة في المقطعين الأول و الثاني هو خمس نقاط، وفاصلة واحدة (وقفة) في المقطع الثالث،ثم لا نجد أية علامة ترقيم في المقطع الأخير سوى النقطة المشيرة إلى نهاية القصيدة. تخلو السطور الستة الأخيرة من علامات الترقيم بعد الفاصلة الموجودة في المقطع الثالث. توحي ندرة استخدام علامات الترقيم وقلة الفواصل والوقفات بالتسارع والإثارة والقوة، وبالتالي تؤكد فكرة تغلب الشباب على الشيخوخة في المقطع الأخير.

وبما أننا بدأنا بالنظر في العناصر النحوية في القصيدة،دعونا نلق نظرة على الأفعال المستخدمة. أولا، نلاحظ أن المتكلمة استعملت أفعال الحركة القوية:الفتاة في الداخل " لن تذهب بعيدا"، " تستطيع التحول" و"سيحصد أحباؤها". إن استخدام أفعال الحركة يعزز فكرة قوة الفتاة ونشاطها،فهي قوية لدرجة أنها تستطيع الحصول على ما تريده. وأعتقد أن استخدام عبارة "لقد انتظرت" في المقطع الثالث يدعم فكرة استعداد الفتاة في الداخل إلى الظهور من جديد. فالعبارة ليست" الفتاة تنتظر" والتي قد توحي بأن مدة الانتظار ستستمر إلى وقت غير

محدد، بل عبارة " الفتاة انتظرت" توحي بأن مدة انتظارها ستنتهي قريبا جدا. في هذا السياق، نذكر التشبيه "متهيجة كالذئب" فالذئب حيوان قوي يقاتل للحصول على مبتغاه وعادة ما ينتصر. (مثلا لن تتضمن عبارة "متحمسة كأرنب" المعاني ذاتها).

هل هناك أية صور مرتبطة بالفتاة بداخلها؟ وهل تسهم في صياغة محور القصيدة؟ "الفتاة شجرة خضراء" تفيد هذه الكناية في غرضنا فهي توحي بالفصول المتجددة كالربيع والصيف وهي فصول التجدد والوفرة. كما أنها تحمل معنى التجدد الحتمي، فهي صورة مستمدة من الطبيعة. الشجرة التي ماتت طيلة فصل الشتاء مثل "عظام" المرأة العجوز، و مثل " الحطب" أزهرت من جديد. لذا، فإن قوة التجدد في "الشجرة الخضراء" بداخل الشجرة الميتة في فصل الشتاء ترتبط بقوة التجدد في "الفتاة الخضراء" بعدها بسطرين. ومثلما كان باستطاعة الشجرة الخضراء " أن تتحول .../إلى الزهر" كان الأمر كذلك بالنسبة للفتاة الخضراء التي تنتظر بداخل المرأة العجوز.

وكذلك ترمز عبارة " فتاة خضراء" إلى أن الفتاة تنقصها الخبرة، و ساذجة، ولم تعتد على العالم بعد. وهذه الصفات تناسب التشبيه "صبورة كراهبة" في السطر الثاني من المقطع الذي يليه. وكما هو معلوم عند الكثيرين، فإن الراهبة تقطع وعدا على نفسها بالطهارة والزهد والطاعة، أي أنها تتخلى عن العالم المادي، عالم الجسد. وهنا تشكل صورة الراهبة جسراً يربط بين الفتاة البسيطة والمرأة العجوز، فهؤلاء الثلاثة معزولون بشكل أو بآخر عن عالم الجسد. وكما تنتظر الراهبة جزاءها بكل صبر –الظهور الثاني للسيد المسيح– كذلك تنتظر كل من المرأة العجوز والفتاة بداخلها جزاءهما : الظهور الثاني للشباب.

وهل هناك في القصيدة ما يدعم الرابط بين المرأة العجوز المتحدثة وبين الفتاة الشابة بداخلها أيضا؟ فلنعد النظر إلى لغة المقطع الأخير، حيث سوف "يحصد" الشباب الذي "أزهر" في المقطع السابق. فالسطور الختامية عادة ما تحمل معاني هامة وثمة صور غنية في هذه السطور بالتحديد. وكما قلنا سابقا ينتصر الشباب على الشيخوخة في هذا المقطع، وهذا ما حدث، ففي هذا المقطع ترى المتكلمة الفتاة التي ظهرت من جديد تمارس حاجاتها الجنسية في الغابة. وبعض الكلمات مثل "يحصد" و " عسل" و" زعتر" توحي بالغموض فهي تدعم الروابط بين الشباب والشيخوخة. بالإضافة إلى ما تحمله من دلالات على حيوية الشباب الجنسية فهذه الكلمات ترمز إلى أعمال متعلقة بفصل الخريف وبالتالي تشير إلى المرأة العجوز.

يتم الحصاد عادة في نهاية فصل الخريف عندما تنضج النباتات تماما، لا عندما تكون "خضراء" أو يافعة "كالفتاة الخضراء" في الداخل. ويحمل العسل والزعتر المعنى ذاته، فكلاهما محصول يتم حصاده. والعسل هو ما يصنعه النحل من غبار الطلع بعد أن يتم حصاد غبار الطلع هذا. وتقوم النحلات بدورها في صنع العسل من خلية النحل التي صنعتها مسبقا. والزعتر عشبة عطرية تستعمل لإضافة النكهة على الطعام ويجب أولا تجفيف هذا العشبة

قبل استعمالها. والمقطع هنا يحمل في هذه الاستعارات دمجا بين الشباب والشيخوخة. وتحتمل كلمة " الحطب اليابس" في المقطع الثاني أكثر من معنى ضمن هذا السياق. وكما ذكرنا آنفا، "الحطب" هو خشب مجفف يستعمل لإيقاد النار. ولكن حقيقة سرعة اشتعال الحطب ترتبط بالعواطف الجياشة التي "تشتعل" كذلك بسرعة كبيرة. ومن هذا المنطلق، يمكننا القول بأن الشباب والشيخوخة يشتركان في قوة العواطف الجياشة.

ولننظر إلى ما توحي به "نبرة" القصيدة فيما يتعلق بعلاقة الشباب بالشيخوخة، فهي نبرة المتحدث أو صوته، وهي تعبر عن موقف المتكلم تجاه ما يقوله وتجاه القارئ. فالمتكلم امرأة مسنة. فهل ينبغي أن تكون نبرتها كئيبة أو خفيفة الظل؟ متعبة أو حيوية؟ رسمية أو غير رسمية؟ كيف نصفها؟ بداية، نجد أن استعمال اللهجة العامية — "متهيجة" للتعبير عن الحاجة الجنسية في السطر الثاني وكلمة " الفظيع" في المقطع الأخير— يوحي بأن النبرة المستعملة يعتريها الهزل وتبتعد عن الهيبة ،وهي صفات الشباب. وكذلك طريقة التلاعب بالكلمات في المقطع الثالث: "الظهور الثاني" الذي انتظرته "الراهبة" يشير إلى ظهور السيد المسيح الثاني وإلى "تجدد" النشوة الجنسية للمرأة العجوز.

إن اللغة العامية وحس الفكاهة في حديث المتكلم يخلقان جواً بعيداً عن الرسميات، وتعمل الأسطر القصيرة في القصيدة على مضاعفة هذا الجو حيث نشعر أن المرأة تجري محادثة معنا عبر غياب السمات التقليدية كالأحرف الكبيرة والوزن والقافية. وبالتالي يمكننا القول: إن نبرة المتكلم البعيدة عن الجدية والرسميات، خلقت مزيجاً من الشباب والشيخوخة: الشابة التي تنظر بازدراء إلى كل ما هو رسمي، والمرأة العجوز التي نشأت في كنفه. بعبارة أخرى، نحن نعلم أن الفتاة التي في داخل المتكلمة لها حضور هام حيث يمكننا : سماع صوتها الفتي في صوت المرأة العجوز. وتوحي نبرة الصوت في السطر الأخير إلى أن هذا الصوت حتماً هو صوت الفتاة والمرأة العجوز معاً، وكل منهما تشير إلى جسدها الجذاب حين تقولان "من هذا التعجب الفظيع."

أعتقد أنه يحق لنا صياغة مغزى القصيدة بالشكل التالي: مغزى القصيدة "هناك طفلة في الداخل" ليس مجرد تعبير عن الحقيقة القديمة "الأمل منبع خالد في النفس الإنسانية،" بل هو تحول من هذه الحقيقة إلى حقيقة جديدة تساويها في الأهمية "الشباب منبع دائم في النفس الإنسانية." فالقصيدة تبين أن التقدم في العمر هو حصاد من نوع آخر، وهي القدرة على تقدير عطايا الشباب التي نحملها بداخلنا كما تحمل الفاكهة الناضجة البذور، وبالتالي تشعر بروح الشباب على الرغم من تقدم العمر بك. ثم إن موضوع القصيدة الذي يشكل بنيتها الأساسية هو الصراع بين الشباب والشيخوخة. ونستنتج أن القصيدة تتمتع بالوحدة المتكاملة لأن العناصر الشكلية ساهمت في رسم الموضوع الأساسي، أي أن شكل القصيدة ومضمونها لا يفترقان. إضافة إلى ذلك، وعلى الرغم من مظهر القصيدة الذي يوحي بأنها بسيطة بشكل لطيف وساحر، نجد أن تحليل الوحدة المتكاملة فيها يكشف عن تعقيدات

obeikandi.com

غير متوقعة في العناصر الشكلية. وسنبرر هذا بقولنا على لسان نظرية النقد الجديد: إن قصيدة "هناك طفلة بالداخل" هي قصيدة أدبية ذات حبكة، متوحدة، وهي عمل فني معقد يناقش محوراً إنسانياً عالمياً غاية في الأهمية.

نظرية النقد الجديد، نقد جوهري وموضوعي

آمل أن توضح قراءتنا لقصيدة كليفتون ما تسعى نظرية النقد الجديد توجيه أنظارنا إليه، وهو ما نسميه بالعناصر الشكلية في النص التي تسهم في كشف موضوع القصيدة وشرح الطريقة التي يتكون بها المحور عن طريق استعمال العناصر الشكلية. حيث يعتقد النقاد الجدد أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي تضمن لنا تحديد قيمة النص. كما يعتقدون أن بقاءهم ضمن حدود النص، يسمح للعمل الأدبي بتزويدنا بالسياق الذي نفسر النص ونقيمه من خلاله. سأقدم لكم مثالا جليا، مثلا في تحليل قصيدة كليفتون، اقتصرت مناقشة كلمة "متهيجة" على المعنى العام والشعبي للمصطلح كونه المعنى الوحيد الذي يناسب سياق القصيدة الكلي. وقد نجد معاني أخرى في قاموس ويبستر الجديد Webster's New Universal Unabridged Dictionary مثل: "وقح"، "سوقي"، "امرأة تحب المشاكل"، "ومتسول يهدد الناس". لو كان أي من هذه المعاني يغني النص بإضافة بعد جديد للمحور لكنت حللته كجزء من الغموض في القصيدة. ولكني تجاهلتها جميعا لأنها لا تلائم محور القصيدة الكلي. لذا، يجري تحديد معنى الكلمة التي تحتمل أكثر من معنى ليس باستخدام القاموس، بل بالنظر إلى سياق القصيدة الكلي، وهو الفاصل الوحيد في تحديد معنى الكلمة أو معانيها المتعددة.

وكذلك لم نقل إن كليفتون شاعرة أمريكية أفريقية، كما أن قراءتي تخلو مما يدل على أصولها. إلا أن ناقداً أمريكياً من أصول إفريقية لابد أن يتطرق إلى مساهمة هذه القصيدة في التقليد الأدبي الأمريكي الأفريقي، ولكن تبعا لنظرية النقد الجديد، فإن دور الدلائل التاريخية هامشي في تقييم الوحدة العضوية للقصيدة وقيمتها العالمية. (انظر الفصل ١١ والفصل ١٢ "النقد الأمريكي الأفريقي" و "النظرية النقدية في حقبة ما بعد الاستعمار" لمناقشة الخواص التمييزية في مبدأ "العالمية").

ختاما أقول: إنني لم أسع لتحليل الحالة النفسية للشاعرة وذلك لعدم وجود ما يستحق ذلك في القصيدة — إلا أن قراءة نقدية تقوم على التحليل النفسي قد تحلل بعض الكلمات مثل " ذئب" و "عظام" و"حطب" و "مستعمل" و" يخترق" و "متوحش" لإثبات ما يكمن في القصيدة من خوف من العنف وتدمير النفس خلف الصور الجنسية. فالحالة النفسية للشاعرة لا تدخل ضمن نطاق محور القصيدة الرئيس وهي منفصلة عن فهمنا لهذا المحور. ويعتقد بعض النقاد أن النص يستحق مناقشة عناصره النفسية والاجتماعية والفلسفية لأن هذه العوامل أساسية في النص وفي الحبكة أيضًا من قصيدة الشاعر ويليام فوكنر William Faulkner "وردة لـ إيميلي" A Rose for Emily

(١٩٣١) أو قصيدة الشاعر إدجار آلان بو Edgar Allan Poe "القلب الواشي" The Tell-Tale Heart . وفي حالات كهذه يركز النقاد اهتمامهم على هذه العناصر لما لها من دور في تشكيل محور القصيدة (أو الإساءة للمحور سلبا إذا كان النص مشوها). بعبارة أخرى، لا يتجاهل النقاد الأبعاد الاجتماعية والنفسية والفلسفية الهامة في النص: فهم يحولونها إلى قيم جمالية. ولذلك فهم يعاملون المضمون النفسي والاجتماعي والفلسفي للنص معاملتهم للعوامل الشكلية. أي ما تضفيه هذه العناصر من قيم جمالية على النص. وبهذه الطريقة يصرح النقاد أن تفسيرهم للنص نابع من النص ذاته.

يطلق النقاد الجدد على ممارساتهم النقدية اسم النقد الجوهري؛ لأن تفسيرهم للنص يعتمد أساساً على سياق النص ولغة النص وذلك ليوضحوا أن النظرية النقدية الجديدة تبقى دائماً ضمن حدود النص. وعلى النقيض من ذلك، تطلق المدارس النقدية التي تستعمل الجوانب النفسية والاجتماعية والفلسفية في دراساتها النقدية — جميع المدارس النقدية الأخرى باستثناء هذه النظرية— على نفسها اسم النقد الخارجي، فهي تذهب بعيداً خارج حدود النص بحثاً عن الوسائل التي تسهم في تفسير النص. كما تطلق النظرية الجديدة على نفسها اسم النقد الموضوعي؛ لأن تركيزها يقع على العناصر الشكلية في النص — كل ما يجري تفسيره— وتؤكد كيف يتحتم علينا تفسير النص.

التفسير الأفضل والأوحد

يرى النقاد الجدد، على اعتبار أن النص وحدة مستقلة ذات معنى ذاتي ثابت، أن أفضل وأدق تفسير لأي نص هو التفسير الذي يقدمه النص ذاته: هو الذي يشرح بأفضل أسلوب معنى النص وكيفية وصول النص إلى هذا المعنى، بصيغة أخرى، هو ما يفسر الوحدة المتكاملة في النص على أتم وجه. ولهذا السبب غالباً ما كانت تبدأ مقالات تفسير النصوص الأدبية، في فترة ازدهار نظرية النقد الجديد، بالاستعانة بإحصائيات تتعلق بتفسير نقاد آخرين تناولت توضيح النقص في جميع القراءات السابقة — كأن تحذف الصور والمشاهد الهامة وكانت عاجزة عن حل التوتر في النص— وينسب هذا إلى عدم وجود فهم كلي وشامل لمحور النص. بعبارة أخرى، عليك إثبات أن جميع القراءات السابقة للعمل الأدبي ناقصة بشكل أو بآخر، وبالتالي تفسح المجال أمام قراءتك الخاصة لتثبت جدارتها.

وفي ظل التركيز الشديد الذي تبديه نظرية النقد الجديد تجاه التفاصيل الدقيقة في النص، فمن المفهوم أن طرقهم تعمل بمستوى أداء عال على القصائد والقصص القصيرة، فكلما قصر النص زادت القدرة على تحليل عناصره الشكلية. أما في النصوص الطويلة، كالقصائد الطويلة والروايات والمسرحيات، تلجأ القراءات النقدية الجديدة إلى تحديد دورها في تحليل جانب ما (و بعض الجوانب) كالصور مثلا، (أو نوع واحد من أنواع

الصور، كصور الطبيعة)، أو دور الراوي، أو الشخصيات الثانوية، أو وظيفة الزمن في العمل، أو طريقة الإضاءة والظلام في مكان الحدث، أو غير ذلك من العناصر الشكلية الأخرى. وبكل تأكيد، عند تحليل أي من العناصر الشكلية يجب أن نبرز دوره الهام في تطور محور النص وبالتالي مساهمته في وحدة النص شكل كلي.

ومن المرجح أنك قد توصلت إلى صياغة فكرة عن إسهامات نظرية النقد الجديد في الدراسات الأدبية بغض النظر عن تقبلك أو عدم تقبلك لمبادئ نظرية النقد الجديد التي ناقشناها في هذا الفصل. حيث باءت بعض مبادئ النظرية الجديدة ومصطلحاتها بالفشل. على سبيل المثال، يؤمن عدد قليل فقط من نقاد عصرنا الحالي باستقلالية النص عن تاريخه وثقافته، أو بوجود معنى وحيد مستقل له. وتقريبا لا أحد يستعمل كلمة توتر للإشارة إلى التداخل بين الصور الملموسة والأفكار المجردة. إلا أن نظرية النقد الجديد نجحت في تحويل تركيزنا نحو العناصر الشكلية للنص وعلاقتها بمعنى النص وهو ما يتضح في طريقة دراستنا للأدب اليوم على اختلاف النظرية المستعملة. أياً كانت النظرية المستعملة في تحليل النص، فنحن نلجأ دائما إلى تعزيز كلامنا بأدلة ملموسة من النص، الأدلة التي عادة ما تجذب انتباهنا نحو العناصر الشكلية. وباستثناء بعض التفسيرات التفكيكية المتعلقة باستجابة القارئ، فغالبا ما نعمد إلى التوصل إلى تفسير أدبي يدنو من مبدأ النص باعتباره وحدة متوحدة.

ومن المضحك حقا أن الخدمة التي قدمتها النظرية النقدية للأدب — التركيز على النص في حد ذاته— كانت السبب وراء فشلها. حيث تقلصت نظرية النقد الجديد بشكل كبير في أواخر الستينيات من القرن الماضي تبعا للاهتمام المتزايد آنذاك بالمضمون الفكري للنص، تقريبا لدى جميع المدارس النقدية الأخرى، واهتمامهم بالطريقة التي يعكس فيها النص ويوثر أيضا على المجتمع، وهو ما عجزت نظرية النقد الجديد عن تلبيته بإصرارها على تحليل النص بوصفه مادةً جمالية معزولة عن العالم وتحمل معنى وحيدا لا غير.

تساؤل النقاد الجدد حول النصوص الأدبية

بما أن نظرية النقد الجديد تركز على المعنى الوحيد للنص و منهجه الوحيد في إنشاء ذلك المعنى، فليس من المفاجئ أن لائحة الأسئلة التي طرحها النقاد الجدد حول النصوص الأدبية يجب أن تتألف من سؤال معقد واحد فقط :

> أي تفسير وحيد للنص يؤسس وحدته المتكاملة بشكل أمثل؟ بكلمات أخرى، كيف تعمل عناصر النص الشكلية و المعاني المتعددة التي تنتجها هذه العناصر معا لدعم الموضوع، أو المعنى الكلي للنص؟ تذكر، العمل العظيم يكون له موضوع ذو أهمية إنسانية عالمية. (إن كان النص طويلا لتقديم جميع عناصره الشكلية، فبإمكانك أن تطبق هذا السؤال على ناحية أو عدة نواح من شكله، مثل المخيلة، وجهة النظر، المكان، أو ما شابه. . . .)

نطرح هذا السؤال لنقدم تفسيراً نقدياً جديداً بغض النظر عن النص الأدبي المتناوَل. فعلى الرغم من اعتقادهم بمعنى النص الموضوعي الوحيد، فمن الجدير بالملاحظة أن النقاد الجدد نادرا ما يتفقون حول تحديد ذلك المعنى أو كيفية عمل النص لإنتاج ذلك المعنى. بدلا من ذلك، كثرت التفسيرات المختلفة للنص ذاته. كما في كل حقل، حتى خبراء النقد الجدد المتمرسون اختلفوا حول معنى أعمال أدبية معينة. هدفنا هو استعمال نظرية النقد الحديثة للمساعدة على إغناء قراءتنا للنصوص الأدبية، و لمساعدتنا على رؤية العمليات المعقدة لعناصره الشكلية بطرق جديدة و تقديرها، ومعرفة كيفية عمل هذه العناصر على تكوين المعنى.

التفسير الآتي لرواية "جاتسبي العظيم" لإف سكوت فيتزجيرالد يقدم مثالا عما قد تؤول إليه قراءة نقدية من منطلق نظرية النقد الجديد. لقد اكتشفت ما أعتقد بأنه موضوع الرواية — الحنين الإنساني— من خلال تحليل الصور في النص، إذ إن القوة الجمالية و العاطفية لتلك الصور تجعلها البعد الأكثر وضوحا و قابلية للتذكر في الرواية. بعد ذلك فحصت عناصر شكلية أخرى في النص — بالتحديد، التشخيص و المكان وعناصر الأسلوب— لتحديد ما أدعي أنه موضوع الرواية: ذلك الحنين غير المحقق هو جزء لا يتجزأ من الحالة الإنسانية. لقد أوليت اهتمامي لنظرية النقد الجديد بالزمان و المكان التاريخيين الموصوفين في هذه الرواية فقط كما يتبديان باعتبارهما موضوعاً يسمو فوق المكان و الزمان التاريخيين، موضوعاً ذا أهمية إنسانية عالمية.

"أغنية الحنين الخالدة": قراءة من وجهة نظرالنقد الجديد لرواية "جاتسبي العظيم"

يفشل العديد من قراء رواية "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥) لإف سكوت فيتزجيرالد في ملاحظة الجمال الأخّاذ للصور البيانية في الرواية. في الحقيقة، إن نوعية الصور المؤرقة و الحزينة في الرواية، تستحضر الأشعار الكئيبة للشاعر المفضل لدى الكاتب، جون كيتس John Keats. ومع ذلك فإن هنالك تحليلاً صغيراً حول كيفية تأسيس الصور لمعنى النص العام في رواية فيتزجيرالد الشاعرية جدا.

من الممكن القول: إن هذه الدراسة قد نتجت عن التركيز النقدي على رواية "جاتسبي العظيم" بوصفها تسجيلاً لوقائع عصر الجاز- تعليقاً اجتماعياً على فترة زمنية محددة في الماضي الأمريكي- التي لفتت الانتباه إلى القضايا التاريخية و نأت بها عن عناصر النص الشكلية. يتفق معظم النقاد على أن رواية فيتزجيرالد تقدم نقدا لاذعا للقيم الأمريكية في عشرينيات القرن العشرين، الفساد الذي يمثله استغلال ولفشايم، و فظاظة ميرتل و ازدواجية ديزي، و خيانة توم، و غش جوردان، و سطحية الشعب الأمريكي - الممثل بضيوف جاتسبي الطفيليين- الذين تتدهور أخلاقهم مع كل سنة تمر. هذا عالم يديره رجال مثل توم بوكانن و ماير ولفشايم، وعلى الرغم من تمركزهم على طرفي نقيض من القانون، فإن كلا منهما مفترس منهمك بمصلحته الخاصة و قادر على شق طريقه متجاوزاً أية عقبة أخلاقية للحصول على ما يريده. إنه عالم فارغ حيث الأنانية و السكر و الفظاظة الكثيرة، حيث تحول فن

الرقص الاجتماعي الراقي إلى "رجال كبار في السن يدفعون بفتيات صغيرات للخلف في دوائر عار أبدية" و "أزواج متفوقين يتمسكون ببعضهم بشكل عصري، و يبقون في الزوايا" (٥١ ؛ فصل ٣). و إنه عالم من الزوال و عدم الاستقرار. عائلة بوكانن للأبد "تتجرف هنا وهناك دون كلل حيثما وجد أناس أغنياء يلعبون البولو" (١٠ ؛ فصل١). تتنقل جوردان دائما بين الفنادق و النوادي ومنازل أناس أخرين. و حتى جورج ويلسون، بوسائله الضئيلة التي تقع تحت تصرفه، يعتقد أن بإمكانه حل مشاكله بسحب حصصه و التوجه غربا. السرية و العزلة هما الحاكمان بدلا من القيم السطحية مما يجعل السعي نحو مبادئ اجتماعية و أوقات جيدة فوق كل اعتبار. في الحقيقة، بإمكان المرء القول: إن "وادي الرماد" (٢٧ ؛ فصل٢) – الاسم الذي يطلقه نيك على أرض النفايات قرب مكان عيش جورج و ميرتل ويلسون– هو مجاز للفقر الروحاني لهذا العالم:

> مزرعة رائعة حيث ينمو الرماد نمو القمح على الحافات و الهضاب و الغابات القبيحة، حيث يأخذ الرماد أشكال المنازل و المداخن و الدخان المتصاعد و بالنهاية. . . الرجال الذين يتحركون بشكل خفي ويختفون عبر الجو المغبر. (٢٧ ؛ فصل٢)

يصور الكاتب بوضوح جيه جاتسبي على أنه شخصية رومانسية ذات صفات أسطورية، لذا فإن قدرا كبيرا من الاهتمام النقدي ينصب على التوتر السردي بين العالم الفاسد للرواية و بطلها. و بالنسبة لمعظم النقاد، فإن قدرة جاتسبي على أن يحلم و أن يكرس نفسه للمرأة التي تجسد ذلك الحلم، بما يتضمنه ذلك من غفلته عن حقيقة أنها لا تستحق إخلاصه، تمنحه "براءة" "يحافظ" عليها حتى النهاية (غالو ٤٣ Gallo). في الحقيقة، هناك إجماع نقدي كبير على رأي ماريوس بيولي بأن جاتسبي يمثل "طاقة مقاومة الروح" و "حصانة ضد التلوث الأخير" "للرخص و الفظاظة" (١٣). كما يصفها توم بورنام، "يبقى جاتسبي في شخصيته السليمة والكاملة، غير متأثر بالفساد الذي يحيط به" (١٠٥).[٢] بالنسبة لهؤلاء النقاد، تقوم براءة بطل الرواية بإدانة المجتمع الذي يدمره.

إن التركيز النقدي على أية حال يغض الطرف عن توتر مركزي أشد أهمية في الرواية من ذاك الذي بين جاتسبي و عالمه الذي يعيش فيه. لأننا لا نستطيع تجاهل الدليل النصي الواضح، حتى ولو أردنا أن نقارن جاتسبي مع المجتمع الذي يعيش فيه، سنجده يشارك مجتمعه شيئا من فساده على الأقل: على سبيل المثال، لقد كان ولفشايم يحميه و كانت ثروته نتيجة بيعه للكحول و العقود الزائفة.[٣] يبدو لي أن التوتر المركزي في النص بدلا من ذلك يقوم بين العالم المادي الفاسد الفظ الممثل في الرواية و في الصور الشعرية – الجمال الحزين و القوة العاطفية التي جعلته البعد الأكثر تذكرا وكشفا للرواية– المستخدمة كثيرا لوصف ذلك العالم. يبني هذا التوتر الرواية بغض النظر عن كيفية قياس البراءة أو الفساد المتعلقين بأية شخصية محددة، و هي محددة بموضوع ذي أهمية إنسانية عالمية تسمو فوق الفترة التاريخية التي كتبت فيها الرواية: يتجسد الموضوع في كون الحنين الانساني غير المحقق هو جزء من الحالة

البشرية، و يعمم على الجميع و لا مفر منه. كما سنرى، يستعمل الكاتب صور الحنين غير المحقق لوصف الشخصيات و المكان بغض النظر عن الغنى أو الفقر، الرقي أو السوقية، الفساد أو البراءة التي تمثله. إضافة إلى ذلك، تتصل صور الحنين غير المحقق غالباً مع صور الطبيعة، التي توحي بأن الحنين غير المحقق حتمي، كتغير الفصول على سبيل المثال. في النهاية، غالبا ما تكون لصور الحنين غير المحقق ميزة أبدية ثابتة في الرواية تؤكد كلا من عالميتها وحتميتها: لطالما كان الحنين غير المحقق و سيبقى جزءا من الحالة الإنسانية.

دعونا نبدأ بدراسة صور الحنين غير المحققة التي تحيك خيطا مشتركا بين الشخصيات التي تمثل عناصر مختلفة جدا من المجتمع. لإتمام هذه المهمة، سنحلل صور فيتزجيرالد الشعرية وفقا للطرق الثلاثة التي تعلم التشخيص في الرواية: (١) كحنين لجزء ضائع؛ (٢) كأحلام لتحقيق المستقبل؛ (٣) كحنين مبهم و غير معرف ومن دون هدف محدد.

نرى صور الحنين للماضي الضائع في الوصف الشاعري لديزي و لجوردان "الطفولة...البيضاء الجميلة" (٢٤؛ فصل١) في لويس فيل، حيث "تعلمت جوردان للمرة الأولى المشي فوق ملاعب الغولف في أوقات الصباح النظيفة الندية" (٥٥؛ فصل٣). هذا ماض رومانسي حيث تتذكر جوردان أنها مشت على "أرض ناعمة" "مرتدية تنورتها المزركشة... التي تطايرت قليلا مع الهواء" و حيث ديزي

> ارتدت اللون الأبيض، و كان عندها سيارة بيضاء صغيرة و كان الهاتف يرن طوال اليوم في منزلها و كان الضباط الشباب المتحمسون من معسكر تايلور يطلبون شرف احتكار تلك الليلة ليقضوها معها. "بأية طريقة، لساعة واحدة" (٧٩؛ فصل٤).

إنه عالم رومانسي عذري: "أوقات الصباح النظيفة، الندية،" "الأرض الطرية،" تنانير جديدة، أثواب بيضاء، سيارات بيضاء، هواتف ترن، ضباط شباب وسيمون. حتى الغبار على الأرض كان له ألق سحري: "مئات الأزواج من النعال الذهبية و الفضية خالطت الغبار اللامع" (١٥٨؛ فصل ٨).

و بالطريقة نفسها، يمتلئ وصف نيك للميدويست Midwest في شبابه بصور الحنين لماض شاعري. يقول وهو يتذكر رحلاته في القطار عائدا من مدرسته الداخلية والجامعة إلى المنزل:

> عندما كنا نغادر في ليل الشتاء ويبدأ الثلج الحقيقي، ثلجنا نحن، بالانتشار بجانبنا و يعكس وهجه على النوافذ، وتتحرك الأضواء الخافتة لمحطات ويسكونسن الصغيرة بنشاط جامح حاد يتغلغل فجأة في الهواء. أخذنا نفساً عميقا منه... مدركين بشكل لا يوصف لهويتنا في هذه المقاطعة...
>
> ذلك هو الغرب الأوسط خاصتي... يعيد ذكريات شبابي مع مصابيح الشوارع و أجراس عربة الجليد في الظلمة الباردة وظلال أكاليل زهور الإيلكس التي ترمي بها النوافذ المضاءة فوق الثلج. (١٨٤؛ فصل٩)

كما هي الحال في عبارات "أوقات الصباح النظيفة الندية"، و "الأرض الطرية"، و "الغبار اللامع" التي تصف أيام صبا ديزي و جوردان، فإن صور الطبيعة في هذا المقطع تثير ماضيا عذريا نظيفا لم ينل منه العالم الفاسد. عبارات مثل "الثلج الحقيقي، ثلجنا، بدأ يمتد بجانبنا و يلمع" و "تتحرك بنشاط جامح حاد تغلغل فجأة في الهواء" تستحضر فضاءات مفتوحة— نظيفة و بيضاء و لامعة— لا تنعش الجسد فحسب، بل الروح أيضا. يشير"الثلج الحقيقي" بالطبع إلى الكمية الهائلة من الثلج الأبيض النظيف الذي يتساقط في ويسكونسن ويدوم طوال الشتاء، على نقيض الثلج الملوث بالهباب الذي أصبح مسحوقاً تحت عجلات العربات في مدينة نيويورك. و لكن عبارة "الثلج الحقيقي" توحي أيضا بأن الحياة في الميدويست خلال فترة شباب نيك كانت أكثر واقعية و أكثر صدقا من المحيط الاصطناعي الذي ينسبه إلى حياته في سن الرشد. تتحقق هذه الفكرة من خلال صور مصابيح الشارع، وأجراس عربة الجليد، وأكاليل زهور الإيلكس، و النوافذ المضاءة التي توحي طبيعتها البهيجة بالأمان و الاستقرار لطفولة سعيدة.

في رواية "جاتسبي العظيم" حتى الصور الموجزة للحنين للماضي تحمل قوة عاطفية. على سبيل المثال، صورة جاتسبي الشاب و هو يعود لزيارة لويس فيل بعد رحيل ديزي، "يمد يديه بيأس و كأنه سيخطف خصلة من الهواء، لإنقاذ جزء من البقعة التي جمّلتها له "(١٦٠ ؛ فصل ٨)، و صورة لتوم بوكانن، "ينجرف للأبد ساعيا بقليل من الحزن للصخب الدرامي للعبة كرة قدم غير قابلة للاسترداد"(١٠ ؛ فصل١)، هي مؤلمة وتبقى في الذاكرة لأنها تنم عن فراغ لا يمكن ملؤه أبدا. و كالصور المستعملة لوصف شباب ديزي و جوردان ونيك، فإن هذه الصور لجاتسبي و توم تعيد عالما ضاع للأبد لأنه سيبقى ماضيا أبدا. لا يمكننا أن نرجع شبابا مرة أخرى، و عالم الماضي يتغير حتما مع الوقت كما يستنتج جاتسبي أخيراً.

قد تكون صور الحنين الأكثر قوة لماض مثالي زال نهائياً هي تلك التي تنتهي بها الرواية. عندما يكون نيك جالسا على الشاطئ في الليلة التي تسبق عودته إلى ويسكونسن، يفكر

> هنا الجزيرة القديمة التي ازدهرت يوما لعيون البحارة الهولنديين — فسحة خضراء نضرة للعالم الجديد. أشجارها المتلاشية، الأشجار التي أفسحت الطريق إلى منزل جاتسبي، كانت في يوم من الأيام تهمس إلى آخر و أعظم الأحلام البشرية ؛ لرجل عابر مسحور باللحظة عليه أن يحافظ على أنفاسه في حضور هذه القارة، مرغما على التأمل الجمالي الذي لا يفهمه و لا يرغب فيه، وجها لوجه مع الماضي في التاريخ مع شيء يتناسب مع قدرته على التعجب. (١٨٩ ؛ فصل٩)

في هذا النص، يأخذ حنين نيك طابعا شائعاً في أبعاد تاريخية عالمية: الحنين الفردي لأحلام الشباب الضائع والحب الضائع – مثل أمريكا، "ازدهرت مرة" ، "نضرة" و "خضراء"، بينما "نحبس أنفاسنا– ينغمس و يتبدى من خلال

الحنين "للتعجب السحري" لقارة أمريكا النظيفة الضائعة للأبد. مع تكرار كلمات مصاحبة لهذه الخسارة –"مرة،" و"اختفت،" و"مرة،" و"تدوم،" و"عابرة،" و"للمرة الأخيرة في التاريخ"– تحقق النهاية المطلقة و المفجعة.

تحيك أيضا صور الحنين غير المحقق خيطا مشتركا من خلال التشخيص و ذلك على شكل أحلام مستقبلية محققة. في بداية الرواية، على سبيل المثال، يحلم نيك بمستقبله الزاهر في مجال السندات التجارية، ويتجسد ذلك في الكتب التي اشتراها عن الأعمال المصرفية و الاستثمارات، ويسبق وصف ذلك الحلم مباشرة صور الطبيعة والعلاقة القوية معها:

> وهكذا مع أشعة الشمس و تفتق الأوراق النامية على الأشجار. . .كان لدي ذلك الإيمان الراسخ بأن الحياة تبدأ مرة أخرى مع الصيف.
>
> كان هناك الكثير مما يدعو للقراءة، و الكثير من الصحة الجيدة المستخلصة من هواء نقي ينعش النفس. لقد اشتريت دزينة من الكتب عن الأعمال المصرفية، و الاستثمارات والأئتمان في الأوراق المالية وزينت أحد الرفوف لدي بالأحمر والذهبي كأنها نقود جديدة خرجت لتوها من دار صك العملة، و تعد بكشف الأسرار اللامعة التي لا يعرفها سوى ميداس و مورغان و ماسيناس . (٨ ؛ فصل١)

تربط اللغة المستعملة لوصف الكتب– "جديدة،" و "تعد بكشف،" و "مشرقة،"– توق نيك للنجاح بتوق لحياة جديدة تولد في الربيع من خلال "أشعة الشمس،" و "تفتق الأوراق،" و "الهواء المنعش للنفس." علاوة على ذلك، فإن إدراج اسم الخبير المالي جيه بي.مورغان بين أسماء الشخصيات الأسطورية مثل ميداس وماسيناس يشبع المقطع بجو من الأسطورة والخيال، ويعزز فكرة أَنّ نجاح نيك ليس مضموناً، لكنه يحلم به ويتوق إليه مع أمل حالم يندمج مع جمال الربيع الموجع، و الذي يبدو طبيعياً مثله.

مع أن صورة الحنين غير المحقق لم تتطور بشكل رئيس على أرض الواقع، فإنها تربط وصف ميرتل وجورج ويلسون مع تصوير الشخصيات الأخرى التي تحلم بتحقيق أهدافها. و عندما يتوجه نيك و جاتسبي إلى مدينة نيويورك لحضور موعد على الغداء، فإنهما يمرّان بالسيارة عبر "وادي الرماد":

> لقد تجاوزنا بورت روزفيلت، حيث لمحنا السفن المتشحة باللون الأحمر في المحيط و أسرعنا بمحاذاة الحي الفقير المجاور للصالونات المظلمة المأهولة منذ الزمن الذهبي للقرن العشرين الفائت. حينها دخلنا وادي الرماد فأحاط بنا من كلا الجانبين و لمحت السيدة ويلسون تحدق في مضخة المرآب بحيوية تقطع الأنفاس في أثناء مرورنا. (٧٢ ؛ فصل٤)

تجهزنا لنلمح "وادي الرماد" من خلال كلا الحيين – اللذين يسبقانه وهما ليسا المناطق السكنية الغنية. يتضمن الأول أرصفة الميناء ؛ أما الثاني فهو حي فقير. و مع ذلك فإننا نرى في كليهما صورا للحنين غير المحقق. نرى في ميناء روزفلت " السفن المتشحة باللون الأحمر في المحيط ، " التي توحي بإمكانية الخوض في مغامرة مستقبلية ومتعة و فائدة ،أو تغيير على الأقل. نرى في الحي الفقير " الصالونات المظلمة غير المهجورة منذ الزمن الذهبي للقرن العشرين الفائت ، " تثير مجد الماضي و حماسته. بعد ذلك نرى ميرتل ويلسون، بصورتها في هذه اللحظة وهي " تحدق في مضخة الكراج ، " مجسدة الشوق لتحقيق المستقبل ، الذي من المحتمل أن يكون على شكل زواج من توم بوكانن ، الذي سينقذها من "وادي الرماد" و يوصلها إلى عالم السعادة و النعيم ، حسب اعتقادها. كونها " تحدق بحيوية تقطع الأنفاس" يؤكد صلتها مع الحياة ، و الربيع ، والطبيعة ، وذلك بمعارضة مباشرة "للناحية المقفرة من الأرض" (٢٧ ؛ فصل٢) حيث تعيش، حيث الناس و الأشياء متشابهة و تبدو "باهتة كالرماد" في "الهواء المغبر" (٢٧ ؛ فصل٢).

على الرغم من أن جورج ويلسون واحد من هؤلاء الأناس "الباهتين كالرماد" ، الذين "يختلطون...مع لون الإسمنت" (٣٠ ؛ فصل٢) في مرآبه ، فهو مفعم بالشوق لتحقيق المستقبل : عندما يرى توم و نيك يركنان السيارة في مرآبه ، "يقفز ويمض من الأمل إلى عينيه الزرقاوين"(٢٩ ؛ فصل٢). هذه هي المرة الوحيدة التي يستعمل فيها فعلاً حيوياً في وصف جورج ، وهي المرة الوحيدة التي يذكر فيها بصحبة لون ما ، أو لون صحي على الأقل. من الجدير بالملاحظة أنه اللون الذي تربطه الرواية بأمل جاتسبي بشكل دائم : القصر الذي اشتراه ليبقى على مقربة من ديزي له "حدائق زرقاء" (٤٣ ؛ فصل٣) و "مرج أخضر" (١٨٩ ؛ فصل٩) ؛ لأشجاره "أوراق زرقاء" (١٥٩ ؛ فصل٨) ؛ و عندما يجتمع هو و ديزي ، "تقبع خصلة شعر دافئة مثل لطخة من الطلاء الأزرق على وجنتها" (٩٠ ؛ فصل٥). وعلاوة على ذلك ، فإن "بريق الأمل الدافئ" في عيون جورج يرن صداها مع "الضوء الرطب" الذي "غمر" القمر" الثياب المتشابكة فوق الأرض" لجاتسبي الشاب (١٠٥ ؛ فصل٦) كما حلم بالمستقبل و هو في فراشه ليلا.

بالطبع ، فإن صور الحنين غير المحقق تخلق بعض التعابير الأكثر شاعرية عندما تستحضر أحلام جاتسبي بالمستقبل. على سبيل المثال ، بطل الرواية الشاب ، واقع في حب ديزي فاي و يتوق للحصول عليها ، مبهور بكل شيء عنها ، بما يتضمن ذلك المنزل الذي تعيش فيه هي و أسرتها.

> ما أضفى على منزلها جوا خانقاً ، هو أن ديزي كانت تعيش فيه.... ثمة لغز فيه قد أينع ، وإشارة إلى أن غرف النوم في الطابق العلوي كانت أكثر جمالا و روعة من أي غرف نوم أخرى ، حيث تجري نشاطات مفعمة بالفرح والنضارة عبر أروقته ، و قصص رومانسية ليست بالية لكنها نضرة وعطرة ، و قصص عن السيارات اللامعة لهذه السنة ، و عن الرقصات التي لم تذبل أزهارها بعد. (١٥٥- ١٥٦ ؛ فصل٨)

بما أن جاتسبي ، في هذا المقطع ، يحلم بنمط من الحياة غريب عنه إلى حد كبير و بعيد المنال على ما يبدو ، فإنه يجعله مثاليا تماما كما قام جوردان و ديزي و نيك وتوم بجعل ماضيهم الضائع مثاليا. إن عبارات "قوة مبهرة ،" و"غموض كبير ،" و "إشارة لغرف النوم ، "تخلق معا جوا من الحسية و الشعور بأن جاتسبي طفل صغير يلصق وجهه على واجهة محل حلويات توقا للحلوى التي يراها معروضة في الداخل ، هذا ما يقوم بفعله بالتحديد مجازيا. تخلق الصور هنا أيضا حسا بالخصوبة والإثمار الذي يتوق إليه والذي هو على وشك الحدوث قريبا ، كما رأينا في الكلمات "نضرة ،" و "مشعة ،" و "نقي و عطر ،" و "أزهار." في الحقيقة ، هذه هي قوة توق جاتسبي التي بإمكانها أن تحول "سيارات" إلى أشياء طبيعية : روايات الحب "العطرة" التي تحدث في بيت ديزي "للسيارت اللامعة لهذه السنة." إذا ، ليس من المفاجئ أن مثل هذا الشوق بإمكانه أن يفصل نفسه من مصدره الإنساني و يعيش لوحده ، كما يفعل عندما انسحبت ديزي من حياة جاتسبي خلال مواجهته مع توم في غرفة الفندق في مدينة نيويورك : "انسل الحلم الميت المتنازع عليه ، محاولا لمس ما لم يعد ملموسا ، يكافح بتعاسة ، بغير يأس ، نحو ذلك الصوت الضائع عبر الغرفة" (١٤٢ ؛ فصل٧).

واحدة من أكثر الصور المكررة و الجديرة بالملاحظة لشوق جاتسبي لتحقيق حلمه هي وقوف بطل الرواية لوحده على الشاطئ أمام قصره في لونغ آيلند وهو "يرتعش"(٢٦ ؛فصل١) تحت "فلفل النجوم الفضي" (٢٥ ؛فصل١) و يداه ممدودتان نحو "الضوء الأخضر الوحيد، الدقيق والبعيد" (٢٦ ؛فصل١) في نهاية حوض السفن الخاص بديزي. تستدعي هذه الصورة صورة أخرى ناقشناها من قبل : و هي صورة جاتسبي في لويس فيل بعد رحيل ديزي ، باسطا يده نحو ماضيه الضائع. لكن في هذه المرة تدمج صورة جاتسبي و هو باسط ذراعيه إلى الماضي مع الحنين للمستقبل ، الأمر الذي أصبح له سيان : الحصول على حب ديزي له و الذي قدم من لونغ آيلند لأجله. وصورة نهاية حوض السفن الخضراء التي تحمل معها الأمل ببدايات جديدة كالتي تجلبها خضرة الربيع. وعلى الرغم من أن الضوء الأخضر يبدو "دقيقا و بعيدا ،" فإن جاتسبي على النقيض أقرب إلى ديزي جغرافيا وماديا مما كان عليه قبل أن يفقدها.

لعل الصور الأكثر كثافة المستعملة لوصف شوق جاتسبي لتحقيق المستقبل ، تقع في وصف بطل الرواية الشاب و هو يتمشى في شارع لويس فيل مع ديزي حالما بالعظمة القادمة :

> كانت حينها ليلة باردة تحمل تلك الإثارة الغامضة التي تأتي مع التغيرين السنويين. كانت أضواء المنازل الهادئة تهمهم في الظلمة وكانت هناك حركة و نشاط بين النجوم. رأى جاتسبي من طرف عينه أن المباني على الأرصفة تشكل بالفعل سلّما يصعد إلى مكان سري فوق الأشجار— كان باستطاعته التسلق إليه ، لو تسلق وحده ، وحالما وصل هناك كان باستطاعته أن يمتص المادة التافهة للحياة ، الجرعة القابعة في حليب الروعة الذي لا يضاهيه شيء.

> يتسارع خفقان قلبه كلما اقترب وجه ديزي الأبيض من وجهه. لقد علم أنه عندما قبّل الفتاة و ربط الرؤى غير المحكية المعرضة للفناء مع نفسها ،لن يفكر عقله مرة أخرى كعقل الرب. لذا انتظرلحظة أطول يستمع إلى رنين الشوكة التي ضُربت تحت إحدى النجوم. و قبّلها بعد ذلك. وما إن لمست شفتيه حتى تفتحت له كزهرة و حينها اكتمل التجسد. (١١٧ ؛فصل٦)

في هذا النص المميز، تؤدي صورة الشوق غير المحدد وظيفتين على الأقل. فالوظيفة الأولى، كما رأينا في حالة شوق نيك إلى النجاح المستقبلي، تذهب الصورة هنا بالأحلام البشرية إلى مخاوف الطبيعة: "الحركة و النشاط بين النجوم" تبدو متعاطفة مع "الإثارة الغامضة" التي تشعر بها الشخصيات بسبب تغير الفصول، المتعلق بدوره بعتبة المستقبل الذي هم بصدده و الذي يتوق جاتسبي لعبوره. بكلمات أخرى، توحي الصور بأن الشوق البشري طبيعي و حتمي كالفصول. أما الوظيفة الثانية فهي تزاوج الصور بين النوعية الكونية لشوق جاتسبي — "الرؤى غير المحكية" للمستقبل الذي "يفكر به عقله...كعقل الرب" و يحلم "بابتلاع حليب العجب الذي لا يضاهى" — و "التجسّد" الفاني لهذا الشوق: ديزي. بمعنى آخر، حتى عندما يصل الحنين البشري إلى شيء محدد و عادي كالرغبة في امرأة ، فإنه حقا تجسد لقوة كونية أكبر منا.

للحديث عن المادة بمصطلحات مختلفة قليلا نقول: حتى عندما نفكر فإننا نتوق لشخص محدد، أو حدث، أو شيء، فإن شيئا أعظم من أنفسنا يغذي حنيننا بشيء متأصل في الطبيعة البشرية. في الحقيقة، إن الصور الأكثر تكرارا للحنين غير المحقق المستعمل لتصوير الشخصيات هي تلك التي يكون فيها الحنين مبهما وغير محدد و ليس متعلقا بأي هدف محدد. على سبيل المثال، يفسر تعليق نيك النوعية المبهمة لحنينه عند العبور من لونغ آيلند إلى مدينة نيويورك: "المدينة التي تُرى من جسر كوينزبورو هي دائما المدينة التي تُرى من أول مرة، بوعدها الأول الجامح بالغموض والجمال في العالم" (٧٣ ؛فصل٤). لا أحد يخبرنا بأي نوع من الغموض و الجمال الموعود لأن نيك لا يعرف . إذ إن حنينه غير محدد. كل ما يعرفه هو أنه يريد شيئا جديدا و نقيا ("يُرى للمرة الأولى")، يثير ("الوعد الجامح الأول")، و مفرطاً ("كل الغموض و الجمال في العالم").

نرى ذلك النوع من الشوق المبهم في العديد من الصور للناس الذين ينظرون من النوافذ في الرواية. على سبيل المثال، في نزهات نيك المسائية المتكررة عبر الحي الخامس، يحدق نيك إلى نوافذ

> سيارات التاكسي المسرعة، المتجهة إلى حي المسارح... أشكال انحنت سوية في سيارات الأجرة وهي تنتظر، وانطلقت الأصوات بالغناء، وكان هناك ضحك على نكات غير مسموعة، و أضاءت السجائر حدود حركات مبهمة في الداخل. (٦٢ ؛فصل٣)

يتوق نيك بالطبع ليكون جزءاً مما يراه، ليشارك في الحماسة المرئية خلال نوافذ السيارات. لكنه يختبر ذلك النوع من الحنين عندما يكون واحدا من الناس الذين ينظرون إلى الخارج عبر النوافذ. وبينما ينظر من خلال نافذة شقة توم و ميرتل في أثناء حفلهما، يفكر

فوق المدينة لا بد أن خط النوافذ الصفراء قد ساهم بحصته من سر الإنسانية مع المراقب العادي في الشوارع المظلمة، و لقد كنت ذلك المراقب أيضا، أنظر للأعلى و أتساءل. لقد كنت في الداخل والخارج، مسحورا و مصدوما في الوقت نفسه بتنوع الحياة غير المتناهي. (٤٠ ؛فصل٢)

أنا لا ألّح إلى أن التجمع في شقة توم و ميرتل يجب أن يرضي نيك أو يقلل من شعوره بالوحدة. كما يشير هذا النص، فإنه يجعله يشعر مرة أخرى بأنه ينظر إلى الداخل من الخارج. إن هدفي بوضوح هو، في عقده الثالث من العمر، على نيك أن يلتقي أناسا يمكنه الحفاظ على رغبته بالانتماء إليهم. فانتماؤه هو شكل من الوحدة، لكنه ليس على يقين بمسببات وحدته؟ إنه يعلم فقط أنه مثل الموظفين اليافعين في واحدة من أكثر صور الروايات تأثيرا للحنين المبهم و غير المحقق: "الموظفون اليافعون المساكين الذين ينتظرون أمام النوافذ حتى يحين وقت العشاء الانفرادي في المطعم— الموظفون اليافعون في الغسق، يضيعون أكثر لحظات الحياة المحزنة من الليل والحياة"، (٦٢ ؛ فصل٣). علاوة على ذلك، إن صورة نيك و هو ينظر إلى الخارج من نافذة شقة توم و ميرتل متخيلا بأنه "المراقب العادي في الشوارع المظلمة...ناظرا للأعلى" إلى ضوئها الأصفر، يجعل الصورة عالمية. لا يقوم نيك بمجرد وصف حنينه المهم غير المحقق، بل الحنين المبهم غير المحقق "لكل رجل" أيضا —"المراقب العادي"- و بهذا يثير الحنين المبهم غير المحقق الذي نختبره جميعا.

من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن صورة الأذرع الممدودة، والتي تجسد، كما رأينا الحنين للماضي والمستقبل تتكرر للمرة الثالثة صورةً لحنين غير محدد في نهاية الرواية.

كان جاتسبي يؤمن باللون الأخضر، هو المستقبل المدهش الذي ينحسر أمامنا سنة تلو الأخرى. إنه يتملص منا إذا، و لكن ذلك لا يهم — غدا سوف نركض أسرع، نمد أذرعنا أبعد... و ذات صباح يوم جميل— وهكذا سنضرب، القوارب ضد التيار، عائدين للوراء دون انقطاع نحو الماضي. (١٨٩ ؛فصل٩)

تصر الرواية هنا على الطبيعة العالمية لحنين جاتسبي. ضوء جاتسبي الأخضر و أذرعه الممدودة تصبح ملكنا: المستقبل "ينحسر أمامنا،" "يتملص منا،" لكن "سنركض بسرعة أكبر" و "نمد أذرعنا أبعد." و بالتحول إلى العالمية، يصبح حنين جاتسبي أيضا غير محدد :لبطل القصة، قد يمثل الضوء الأخضر ديزي؛ أما لنا فقد يمثل أي شيء. لكن مهما كان ما يمثله، سنتابعه رغم أن حنيننا لن يتحقق أبدا. على الرغم من أننا نتوق للمستقبل، مع مقدمة قاربنا، نحن في الحقيقة، مثل جاتسبي، "عائدين إلى الماضي دون توقف". إن الماضي و المستقبل واحد في خلود الحنين البشري، وحنيننا غير المحقق هو "التيار" الذي "نتّجه" ضده بلا جدوى. لذا، بينما يجري تصوير عدد قليل من الشخصيات في رواية "جاتسبي العظيم" على نحو متعاطف، فإن حنينهم غير المحقق —الخبرة المشتركة مع بعضهم ومعنا، و كما يؤكد هذا النص— ممثل بحزن شديد.

صور الحنين غير المحقق هي أيضا واسعة الانتشار في الرواية، وهي تحيك هنا خيطا مشتركا عبر الطبقات الاجتماعية اليائسة. المثال الأول الجدير بالملاحظة يقع في وصف قصر جاتسبي، "علاقة هائلة بكل المقاييس— لقد كانت محاكاة فعلية لفندق المدينة في النورماندي، مع برج متطرف، تحت الأشواك الرفيعة من اللبلاب الخام" (٩ ؛فصل١). حتى قبل أن نقابل جاتسبي، يوحي المكان الذي يعيش فيه بالحنين غير المحقق والذي يكمن في صميم وجوده. مثل جاتسبي، فإن قصره ضخم، "أمر هائل، " في محاولة ليكون شيئا ليس هو، شيئا يستطيع فقط أن يحاكي — فندق المدينة في النورماندي— تماما كـ " الأشواك الرفيعة من اللبلاب الخام" تثير صورة الصبي المراهق الذي يحاول أن يكون رجلا. البرج، المرتفع نحو السماء، يوحي أيضا بحنين لشيء أبعد مما هو متوفر الآن. علاوة على ذلك، يطل القصر على الخليج، مرة أخرى و كأنه يحن لشيء أبعد من نفسه، وهو يواجه، كما رأينا سابقا، الضوء الأخضر في نهاية شرفة ديزي، أيقونة الرواية للحنين غير المحقق.

إن المكان يخلق بشكل متكرر جوا من الحنين غير المحقق في الرواية و الذي يثير بيئة رومانسية عكس تلك التي تختبرها الشخصيات التي تقطن هذا المكان. على سبيل المثال، في وسط التوتر و النزاع في منزل عائلة بوكانن خلال زيارة نيك الأولى له — من الواضح أن توم و ديزي كانا يتقاتلان، تتطفل مكالمات ميرتل الهاتفية بإصرار خلال الغداء، تحاول جوردان دون خجل استراق السمع إلى جدال عائلة بوكانن في الغرفة المجاورة، يتحدث توم بوقار حول آرائه عن العنصرية — يجري وصف المكان بحرص من أجل الإنجاز الرومانسي الموعود، على الرغم من أن المكان لايفي بهذا الغرض.

> لقد دخلنا عبر رواق مرتفع إلى مكان ذي ألوان وردية زاهية يتصل بالمنزل بنوافذ فرنسية رقيقة على جانبيه. كانت النوافذ مفتوحة قليلا و تلقي أشعة بيضاء على المرج الذي بدا في الخارج كأنه نما قليلا داخل المنزل. هب نسيم عبر الغرفة، حرك الستائر إلى الداخل من جهة و إلى الخارج من جهة أخرى كأعلام باهتة، تدفعهم للأعلى نحو كعكة الزفاف المتجمدة في السقف، و بعد ذلك تموجت فوق السجادة الأرجوانية، بحيث تلقي ظلا عليها كما تفعل الريح بالبحر. (١٢ ؛فصل١)

يوحي كل شيء في هذا المكان بالتجديد و الأمل و الرضا. الغرفة التي يدخلها نيك ملونة "بلون وردي،" البيئة التقليدية للرضى الرومانسي. النوافذ المفتوحة "المشعة باللون الأبيض"، "العشب النضر،" ووصف السقف كأنه "كعكة زفاف متجمدة" يثير الأمل ببدايات جديدة: العذرية، والربيع، وحفلات الزفاف. بالإضافة إلى أن الإشارات لكعكة الزفاف و الخمر، توحي بالاحتفال و تحقيق الآمال. النتيجة النهائية للتنافر بين الرضا الذي يحققه المكان وعدم الرضا الذي تختبره الشخصيات ضمن ذلك المكان هو جو من الحنين غير المحقق، كما تصف قصيدة الشاعر كوليريدج البحار القديم، على الرغم من أنها أقل رومانسية، على قاربه الهادئ: "ماء، ماء في كل مكان حيث، \لا توجد نقطة واحدة للشرب" (١٢١- ٢٢ .II).

يُشبع المكان الموصوف بصور عن الانسجام و النقاء و الوفرة، حتى إن أكثر المشاهد فظاظة مشبعة بمشهد من الحنين غير المحقق الذي يشتاق لجمال سماوي ويختلف بسخرية عن الحدث الحالي. على سبيل المثال، الشقة التي يحتفظ بها توم لمواعيده الغرامية مع ميرتل، حيث كانا يستقبلان أصدقاء ميرتل المزعجين والفظين الذين يفرطون في الشرب، تقع في "كعكة بيضاء طويلة من الشقق السكنية"(٣٢ ؛ فصل٢) كما أن الشقة مليئة بالأثاث المنجد الذي يعرض "مشاهد لسيدات يتأرجحن في حدائق قصر فيرساي" (٣٣ ؛ فصل٢). عندما يرافق نيك توم و ميرتل إلى شقتهما، يلاحظ أن الحي الخامس يبدو "دافئا ومريحا، شبيها ببيئة رعوية لدرجة أنه لن يتفاجأ إن رأى ذات يوم أحد صيفي قطيعا كبيرا من الخرفان البيضاء في الحي فترة الظهيرة" (٣٢ ؛ فصل٢). "كعكة بيضاء طويلة،" "سيدات" على أرجوحات، "حدائق،" "فيرساي،" "دافئ و مريح،" "رعوي،" "ظهيرة يوم أحد صيفي،" "قطيع كبير من الخرفان البيضاء" —هذه لغة شاعرية، لغة كثيفة، رضى، سعادة، و وفاق. مرة أخرى، التنافر بين مشهد حفل السكر الفظ والعنيفة — تعثّر الضيوف في المكان ؛ ملاحظات ميرتل والسيدة ماكي المعادية للسامية و النخبوية و البذيئة ؛ توم وميرتل يتجادلان ؛ توم يكسر أنف ميرتل— والوفرة الرعوية للغة الوصفية المذكورة آنفا تخلق بيئة من الحنين غير المحقق للحياة كما ينبغي، الحياة كما نريدها أن تكون، الحياة بالطريقة التي لا نريدها.

يخلق التنافر بين الشخصيات الفظة و المكان الذي ينم على الوئام و الصفاء حسّاً من الحنين غير المحقق و هو مهم بشكل خاص في وصف حفلات جاتسبي. مثل النقود التي اشترى بها قصره، فالنقود التي ينفقها جاتسبي على حفلاته المفرطة تأتي من أعمال إجرامية لها علاقة بماير وولفشايم، الشخصية الأكثر شرا والأكثر فظاظة بين الشخصيات. و كما يشير نيك، فإن ضيوف جاتسبي "يتصرفون" بفظاظة شديدة، "وفقا لقواعد سلوك التسلية في المنتزهات" (٤٥ ؛ فصل٣). على الأغلب، الكل فظ و بغيض. إنهم يثرثرون بلا رحمة حول مضيفهم، حيث إن قلة منهم قد قابلوه أو اهتموا لمقابلته. و الحشد نفسه، على درجات مختلفة من هيستيريا السكر، يُقدم له في كثير من الأحيان عرضا مخمورا من قبل أحد أعضائه. هناك، على سبيل المثال، امرأة شابة "تشرب" الكوكتيل "بشجاعة " و"ترقص وحدها على الكنفا لتؤدي عرضا" (٤٥ ؛ فصل٣) ؛ "يوحي أنها فتاة صغيرة صاخبة تفسح المجال لأية إثارة لتنفجر ضاحكة" (٥١ ؛ فصل٣) ؛ وسائق ثمل لدرجة أنه حين تهوي سيارته في حفرة بجانب الممر، "بعنف فاقدة إطارا" (٥٨ ؛ فصل٣)، لا يدرك بأنه قد توقف عن الحركة ؛ وفتاة ثملة اضطرت لوضع "رأسها في بركة من الماء" (١١٣ ؛ فصل٦) لتتوقف عن الصراخ.

على أية حال، يوصف المكان بطريقة رومانسية للغاية : "لقد كانت هناك موسيقى تنبعث من بيت الجيران عبر الأمسيات الصيفية. في حدائقه الزرقاء ذهب الرجال و الفتيات و أتوا مثل العث بين الهمسات والشمبانيا و النجوم" (٤٣ ؛ فصل٣). "القمر غير المكتمل يأتي كالعشاء الجاهز " (٤٧ ؛ فصل٣)، وحتى المشروبات بدت ساحرة : "جاءتنا

صينية الكوكتيل عبر الشفق"(٤٧ ؛فصل٣)، وعلى "الطاولات المزينة بالمقبلات اللامعة، اللحم المطبوخ بالبهارات والموضوع أمام سلطات بتصاميم زاهية، و حلويات، ولحم ديك رومي ساحر بلون ذهبي" (٤٤ ؛فصل٣). فإذاً يوصف المكان على أنه مشهد رعوي تماما —"حدائق زرقاء، " "همسات، " "نجوم" — في مملكة أسطورية حيث القمر بطريقة سحرية ما ظهر "قبل الأوان"؛ حيث "جاءت" صينية الكوكتيل نحو هؤلاء الذين يرغبون بشربه؛ و حيث الطعام "ساحر."

علينا بالطبع أن نتذكر أن نيك هو الراوي، إذ إننا نرى مكان الرواية من خلال عينيه. لذا، من المنطقي أن نستنتج من هذه المشاهد حيث يختلف المكان و الحدث أن الحنين غير المحقق هو حنين نيك. إنه يحن إلى عالم من الجمال الرعوي كالعالم الذي كان يعرفه عندما كان شابا في ويسكونسن، لكن ذلك العالم لم يعد موجوداً. التأثيرات المشتركة لسن الرشد، والحرب العالمية الأولى، وعدم وجود هدف في حياته أزالته من أمامه. ولكن الرخاء يخلق احتمالات رومانسية. ما قاله نيك عن جاتسبي ينطبق عليه أيضا: "لقد كان مدركا بشكل كبير للشباب و اللغز الذي يحفظ الثراء و يبقيه" (١٥٧ ؛فصل ٨). يتوق نيك للاحتمالات الرومانسية التي يراها في عالم الثراء على الرغم من أن معظم الناس الذين يعيشون في ذلك العالم لا يرون، أو يسلمون بديهيا، بقيمته الشاعرية.

كما توضح هذه الأمثلة، فإن الصور المؤرقة لرواية "جاتسبي العظيم" تخبرنا بأن الحنين غير المحقق هو عالمي وحتمي. ليس من المهم من نكون أو ماذا نملك، فليس بإمكاننا أن نبقى راضين: سوف نتطلع حتما إلى شيء آخر. بإمكاننا أن نربط ذلك الحنين بشيء و نعتقد بأننا نحنّ لشيء ما قابع في ماضينا أو في مستقبلنا، أو بإمكاننا ألا نربط ذلك الحنين بشيء، وفي هذه الحالة سنختبره مثل قلق مبهم. إنه نوع القلق الذي يرسل إسماعيل إلى البحر في رواية الكاتب ميلفيل "حيث تكون الكآبة، فإنه نوفمبر الماطر في روحه (٢١). ولكن، بشكل أو بآخر، لا مفر من الحنين غير المحقق. حتى في تلك الظهيرة عندما التقى جاتسبي بديزي أخيرا و "توهج" "بصحة جيدة" (٩٤ ؛فصل ٥) لأنه علم أنها لا تزال تحبه، "لا بد من أنها كانت هناك لحظات ...عندما اختفت ديزي من أحلامه— ليس بسبب خطئها ولكن لأنه ...لا يمكن لأي قدر من نار أو نضارة تحدي ما سوف يختلج داخل القلب الكئيب لرجل ما" (١٠١ ؛فصل ٥).

إن حس الحتمية هذا، الشعور بأن الحنين غير المحقق متأصل في الحالة الإنسانية، معزز في الرواية بنوعية ساكنة من صور الحنين غير المحقق. كل واحدة من الصور التي حللناها— في الحقيقة، أغلب الصور في الرواية— تبدو متواجدة في حاضر خالد، لوحة ثابتة، متجمدة للأبد كصورة العشاق المنقوشة على الجرة الإغريقية في قصيدة الشاعر كيتس المشهورة: "عاشق جريء، أبدا، أبدا، أبدا لا تستطيع تقبيله ،\على الرغم من الاقتراب من الهدف— ومع ذلك، لا تحزن؛ ليس بإمكانها أن تذبل، على الرغم من أنك لا تملك المباركة ،\ستبقى تحب للأبد، وستبقى

هي جميلة!" (١١. ١٧-٢٠). و كما الثراء "يبقي و يحافظ" للأبد على "الشباب و اللغز" (١٥٧ ؛ فصل ٨) فإن الحنين غير المحقق يبقى و يستمر للأبد لذا فهو يستمر. دعونا نلق نظرة على صورتين للحنين غير المحقق بحيث توضحان هذه النوعية من الخلود بشكل محدد.

عندما يحضر توم و ديزي أخيرا واحدة من حفلات جاتسبي، تنجذب ديزي، عند بداية الحفل، برؤية "إحدى مشاهير الأفلام،" " امرأة جميلة، بالكاد على هيئة شكل بشري تجلس تحت شجرة خوخ بيضاء" مع المخرج "منحنيا باتجاهها" (١١١ ؛ فصل ٦). في نهاية المساء، يلاحظ نيك بأن "المخرج و نجمته" "لا يزالان تحت شجرة الخوخ البيضاء...ووجهاهما...يتلامسان عدا عن شعاع رفيع من ضوء القمر بينهما" (١١٣ ؛ فصل ٦). يقول، "لقد خطر لي بأنه قد كان ينحني ببطء شديد نحوها كل الليل للحصول على هذا القرب"(١١٣ ؛ فصل ٦). هذه صورة عن الحنين— حرفيا، انحناء جسدي تجاه هدف الرغبة— و الذي يبدو بأنه يوجد في بعد ما خارج الزمن، كاللحظة المتجمدة للأبد على جرة كيتس. تبدو الشخصيات بالكاد تتحرك خلال الليلة، والنوعية الخالدة للصورة تزداد بالغيبية من التفاصيل المصورة: المرأة هي "بالكاد شكل بشري،" النباتات الوحيدة الظاهرة هي "شجرة الخوخ البيضاء،" و الضوء الوحيد هو "شعاع رفيع باهت من ضوء القمر."

نرى لوحة مشابهة للحنين غير المحقق عندما ينتظر توم و نيك و جاتسبي خارج منزل بوكانن ليوصلوا ديزي و جوردان إلى مدينة نيويورك، ويرون على مسافة بعيدة مركباً شراعياً.

> على صوت الإشارة الخضراء، ساكنا في الجو الحار، يزحف مركب شراعي صغير ببطء نحو البحر النقي... .التفتت أعيننا لبراعم الأزهار، و المرج الدافئ، و القمامة المليئة بالأعشاب الضارة حيث كان يعيش كلب قرب الشاطئ. تحركت أجنحة القارب البيضاء بعكس خط السماء الأزرق. وأمامنا كان المحيط المليء بالأصداف و الجزر المباركة الكثيرة. (١٢٤ ؛ فصل ٦)

الحنين غير المحقق الممثل هنا هو الحنين للنعيم، الحنين للفرار من العالم الحقيقي. إن الإصرار على ذكر الحركة البطيئة جدا للقارب في هذا المقطع القصير (لقد "زحف ببطء" و"تحركت أشرعة القارب البيضاء ببطء")، والمسافة البعيدة التي تبدو بين القارب و اليابسة (من حيث تقف الشخصيات، يبدو "شراعاً صغيراً واحداً")، و الألوان الكلاسيكية للمنظر البحري (أجنحة بيضاء تواجه السماء الزرقاء) تجمّد هذه الصورة كالطلاء المتجمد على اللوحة. إن حس الخلود الذي توحي به هذه الصورة يتزايد من خلال نوعيتها الأسطورية: العالم "النقي" و "الهادئ" الذي يبحر فيه القارب يتناقض بحدة مع العالم الحقيقي الذي يقف فيه توم و نيك وجاتسبي "بحره... الساكن،" و"المرج الدافئ،" و"مكان القمامة المليء بالأعشاب الضارة حيث كان الكلب يعيش قرب الشاطئ" ؛ يتحول شراع القارب إلى "أجنحة بيضاء" ؛ ووجهته أسطورية نحو اللامكان، "الجزر العديدة المباركة."

من المثير للاهتمام أن نلاحظ في هذا السياق أن الوقت يبدو ساكنا في قلب الرواية، عندما يجتمع جاتسبي و ديزي، اللذين تمثل علاقتهما الحنين غير المحقق. الساعة على رف موقد نيك— و التي يسند جاتسبي رأسه إليها، تقع، ويمسكها بيديه— "معطلة "(٩١ ؛ فصل ٥): ويتوقف الوقت. و كما يستمر المشهد، يتوقف الوجود الزمني لجاتسبي، أيضا: إنه "يركض مثل الساعة المربوطة" (٩٧ ؛ فصل ٥). و عندما يجلس هو و ديزي بصمت معا في الغسق، "بعيدين" (١٠٢ ؛ فصل ٥) عن العالم الحقيقي حيث يمر الزمن، البعد الزمني الذي يسكنانه يتناقض بحدة مع حركة العالم الحقيقي في الخارج: "في الخارج كانت الريح صاخبة و...كانت الأضواء تشع في ويست إيغ الآن؛ القطارات الكهربائية، تحمل الرجال، متجهين للمنازل" (١٠١ ؛ فصل ٥).

إنه الموضوع العالمي للحنين غير المحقق، هذا الموضوع الممثل بقوة عبر صور الرواية الرائعة هو الذي جعل رواية "جاتسبي العظيم" عملا فنياً مميزاً. كما قال الناشر تشارلز سكريبنر الثالث Charles Scribner III عن الرواية عام ١٩٩٢، "تبقى مكانة هذه الرواية حتى يومنا هذا، على قائمة سكريبنر الأفضل مبيعا بلا منازع" (٢٠٥) لأنها تتحدث عن شيء عميق في قلب التجربة الإنسانية: الحنين غير المحقق القابع في صميم الحالة الإنسانية. مثل صوت ديزي، الذي "شد جاتسبي بدفئه الحميم المتقلب لأنه لم يستطع أن يحلم بأكثر من ذلك"، الكآبة الشاعرية للحنين غير المحقق هو "أغنية ميتة" (١٠١ ؛ فصل ٥)، و رواية فيتزجيرالد الرائعة قد حصلت عليها كما لم تفعل أية رواية أخرى.

أسئلة لمزيد من التدريب: تطبيق النهج النقدي الجديد على أعمال أدبية أخرى

الأسئلة التالية معدّة لتكون نماذج يمكن أن تساعدك على استعمال نظرية النقد الجديدة لتفسير الأعمال الأدبية التي يشيرون إليها أو لتفسير نصوص أخرى تختارها.

١- في "العاصفة" The Storm لكايت تشوبين (١٨٩٨)، كيف تدعم صور الطبيعة و وجهات النظر موضوع الظروف الفردية، بينما لا تحدد القواعد التجريدية الصواب والخطأ، الصحيح و غير الصحيح؟

٢- في "المطاردة" The Chase لألبيرتو مورافيا (١٩٦٧)، كيف يدعم تشخيص الراوي، و المشاهد الافتتاحية و الختامية للقصة، واستعمال صور الطبيعة موضوع الخيانة الزوجية باعتبارها شكلاً من المسافة العاطفية التي تشير إلى نهاية الحميمية في الزواج؟

٣- في "الزنجي يتحدث عن الأنهار" The Negro Speaks of Rivers للانغستون هيوز (١٩٢٦) كيف يستخدم المؤلف التلميح الجغرافي، و التاريخي، والإنجيلي، بالإضافة إلى صور الطبيعة، لتقديم موضوعه عن العرق الزنجي؟ كيف يمكنك الحديث عن هذا الموضوع؟

obeikandl.com

٤- في مسرحية "موت بائع متجول" لآرثر ميلر (١٩٤٩)، كيف يساعد المكان على خلق العاطفة تجاه ويلي كضحية لقوى تفوق قدرته، و الذي يسهم في موضوع أن الحاجات الشخصية غالبا ما يجري التضحية بها من أجل مطالب المجتمع؟

٥- في "الدرس" The Lesson لتوني كيد بامبارا Toni Cade Bambara (١٩٧٢)، كيف يُروى موضوع الطقوس المقترح من وجهة نظر الرواية، ونبرة صوت الراوي و استعمال اللغة العامية، والصور المستعملة لوصف متجر الألعاب و استجابة الأطفال معه؟ ما الموضوع الذي تعتقد أنه متضمن في تحليلك لهذه العناصر الشكلية؟ هل يتراجع ذلك الموضوع على حساب تصوير الرواية لشخصية الراوي؟ كيف؟ (إن لم يكن كذلك، حاول العثور على موضوع تدعمه كل هذه العناصر الشكلية.)

ملاحظات

١- يعترف معظم النقاد الأدبيين اليوم، بصرف النظر عن توجهاتهم النظرية، أن مفهوم نظرية النقد الجديد عن "المغزى العالمي" أمر مزيف، ومؤذ أيضاً، لأن اعتبار نص على أنه "عالمي" أمر تحدده تجربة الذكر الأمريكي الأبيض، و هو الأمر الذي غالباً ما يكون مقتصراً على تلك التجربة.

٢- لنقاشات مشابهة، انظر مثلاً كارترايت، و تشيس، و ديلون، و جروس، و هارت، و لو فوت، وموور، و ناش، و ستيرن، و تريلينغ.

٣- نجد النظرة القائلة أن جاتسبي يشترك بفساد هذا العالم عند كل من بروكلي، و دايسون، و فوسيل.

For further reading:

Brooks, Cleanth. The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. New York: Reynal & Hitchcock, 1947. (See especially "Gray's Storied Urn," 96–113; "Keats' Sylvan Historian: History without Footnotes," 139–52; and "The Heresy of Paraphrase," 176–96.)

Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. Understanding Fiction. 1943. 2nd ed. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959. (See especially "Letter to the Teacher," xi–xx; and "What Theme Reveals," 272–78.)

———. Understanding Poetry. 1938. 4th ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976. (See especially "Poetry as a Way of Saying," 1–16; "Tone," 112–15; and "Theme, Meaning, and Dramatic Structure," 266–70.)

Litz, A. Walton, Louis Menand, and Lawrence Rainey, eds. Modernism and the New Criticism. Vol. 7. The Cambridge History of Literary Criticism. New York: Cambridge University Press, 2000.

Spurlin, William J., and Michael Fischer, eds. The New Criticism and Contemporary Literary Theory: Connections and Continuities. New York: Garland, 1995.

Wellek, Rene, and Austin Warren. Theory of Literature. 1949. 2nd ed. New York: Harcourt, Brace and World, 1956. (See especially "Image, Metaphor, Symbol, Myth," 175–201.)

obeikandi.com

Wimsatt Jr., W. K. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, 1954. (See especially "The Intentional Fallacy," 3–18; "The Affective Fallacy," 21–39; "The Structure of Romantic Nature Imagery," 103–16; and "Explication as Criticism," 235–51.)

For advanced readers:

Blackmur, R. P. The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique. New York: Harcourt Brace, 1955.

Davis, Todd F., and Kenneth Womack. Formalist Criticism and Reader-Response Theory. New York: Palgrave, 2002.

Eliot, T. S. Selected Prose of T. S. Eliot. Ed. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. (See especially "Tradition and the Individual Talent," 37–44; and "Hamlet," 45–49.)

Empson, William. Seven Types of Ambiguity. New York: Noonday, 1955.

Jancovich, Mark. The Cultural Politics of the New Criticism. New York: Cambridge University Press, 1993.

Krieger, Murray. The New Apologists for Poetry. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956.

Ransom, John Crowe. The New Criticism. New York: New Directions, 1941.

Richards, I. A. Coleridge on Imagination. New York: W. W. Norton, 1950.

Wimsatt Jr., W. K., ed. Explication as Criticism: Selected Papers from the English Institute, 1941–1952. New York: Columbia University Press, 1963. (See especially Cleanth Brooks's "Literary Criticism: Marvell's 'Horatian Ode,' " 100–130; Douglas Bush's "John Milton," 131–45; and Lionel Trilling's "Wordsworth's 'Ode': Intimations of Immortality," 175–202.)

Notes:

1. Most literary critics today, regardless of their theoretical orientation, acknowledge that New Criticism's concept of "universal significance" was bogus, even harmful, because a text's "universality" was determined by, and thus too often limited to, white male American experience.
2. For similar arguments, see, for example, Cartwright, Chase, Dillon, Gross, Hart, Le Vot, Moore, Nash, Stern, and Trilling.
3. The view that Gatsby shares the corruption of his world is held, for example, by Bruccoli, Dyson, and Fussell.

Works cited:

Austen, Jane. Sense and Sensibility. 1811. New York: Alfred A. Knopf, 1992.

Bewley, Marius. "Scott Fitzgerald's Criticism of America." Sewanee Review 62 (1954): 223–46. Rpt. in Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986. 11–27.

Bruccoli, Matthew J. Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald. New York: Harcourt, 1981.

Burnam, Tom. "The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of The Great Gatsby."

College English 13 (1952). Rpt. in F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays. Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 104–11.

Cartwright, Kent. "Nick Carraway as Unreliable Narrator." Papers on Language and Literature 20.2 (1984): 218–32.

Chase, Richard. "The Great Gatsby": The American Novel and Its Traditions. New York: Doubleday, 1957. Rpt. in The Great Gatsby: A Study. Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 297–302.

Chopin, Kate. "The Storm." 1898. The Complete Works of Kate Chopin. Ed. Per Seyersted. Baton Rouge: Louisiana State University, 1970.

Clifton, Lucille. "There Is a Girl Inside." 1977. Good Woman: Poems and a Memoir, 1969–1980. Rochester, N.Y.: BOA Editions, 1987. 170.

Coleridge, Samuel Taylor. "The Rime of the Ancient Mariner." 1797. Romantic and Victorian Poetry. 2nd ed. Ed. William Frost. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1961. 122–39.

Dillon, Andrew. "The Great Gatsby: The Vitality of Illusion." Arizona Quarterly 44.1 (1988): 49–61.

Dyson, A. E. "The Great Gatsby: Thirty-Six Years After." Modern Fiction Studies 7.1 (1961). Rpt. in F. Scott Fitzgerald: A Collection of Essays. Ed. Arthur Mizener.

Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 112–24.

Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby. 1925. New York: Macmillan, 1992.

Ouarkanal.com

Fussell, Edwin. "Fitzgerald's Brave New World." ELH, Journal of English Literary History 19 (1952). Rpt. in F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays. Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 43–56.

Gallo, Rose Adrienne. F. Scott Fitzgerald. New York: Ungar, 1978.

Gross, Barry Edward. "Jay Gatsby and Myrtle Wilson: A Kinship." Tennessee Studies in Literature 8 (1963): 57–60. Excerpted in Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1991. 23–25.

Hart, Jeffrey. " 'Out of it ere night': The WASP Gentleman as Cultural Ideal." New Criterion 7.5 (1989): 27–34.

Hemingway, Ernest. "Big Two-Hearted River." 1925. The Short Stories. New York: Scribner's, 1997.

Keats, John. "Ode on a Grecian Urn." 1820. Romantic and Victorian Poetry. 2nd ed. Ed. William Frost. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1961. 236–37.

Le Vot, Andre. F. Scott Fitzgerald: A Biography. Trans. William Byron. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1983.

Melville, Herman. Moby Dick. 1851. New York: Signet, 1980.

Miller, Arthur. Death of a Salesman. New York: Viking, 1949.

Moore, Benita A. Escape into a Labyrinth: F. Scott Fitzgerald, Catholic Sensibility, and the American Way. New York: Garland, 1988.

Moravia, Alberto. "The Chase." 1967. Literature: The Human Experience. 6th ed. Eds. Richard Abcarian and Marvin Klotz. New York: St. Martin's, 1966. 492–95.

Morrison, Toni. Beloved. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

——— The Bluest Eye. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1970.

Nash, Charles C. "From West Egg to Short Hills: The Decline of the Pastoral Ideal from The Great Gatsby to Philip Roth's Goodbye, Columbus." Philological Association 13 (1988): 22–27.

Scribner, Charles, III. "Publisher's Afterword." The Great Gatsby. 1925. F. Scott Fitzgerald. New York: Simon & Schuster, 1995. 195–205.

Stern, Milton R. The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald. Urbana: University of Illinois Press, 1970.

Trilling, Lionel. "F. Scott Fitzgerald." The Liberal Imagination. New York: Viking, 1950. 243–54. Rpt. in The Great Gatsby: A Study. Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 232–43.

Wharton, Edith. The House of Mirth. 1905. New York: Scribner's, 1969.

o mandi.com

الفصل السادس

نظرية استجابة القارئ النقدية

Reader-response criticism

يركز نقد استجابة القارئ، كما يدل اسمه، على استجابات القراء للنصوص الأدبية. لذا يشعر الكثير من طلاب نظريات النقد الأدبي بالارتياح ويسرون عندما يصلون إلى القسم الذي يتناول نقد استجابة القارئ، وربما يعود ذلك إلى استمتاعهم بفكرة أن آراءهم على درجة من الأهمية تكفي لتكون موضع تركيز التفسير الأدبي، أو لعلهم يفترضون أن ما يعنيه نقد استجابة القارئ هو "أني لا يمكن أن أكون مخطئا لأن أية طريقة أفسر بها النص هي استجابتي له، فلا يمكن للأستاذ رفضها". وبالمقابل هناك أمر سيء دعني أنقله لك في البداية، وهو أنه يمكن الحكم على استجابتك لنص أدبي بأنها غير كافية، أو أقل كفاية من استجابات الآخرين اعتماداً على نوع نظرية استجابة القارئ التي نتحدث عنها، بل عندما تؤكد نظرية استجابة القارئ بأنه لا يوجد ما يدعى بالاستجابة غير الكافية أو غير الدقيقة أو غير المناسبة، فليست مهمتك باعتباره مطبقاً لتلك النظرية الاستجابة فقط، بل عليك تحليل استجابتك أو استجابات الآخرين، ويمكن لذلك التحليل أن يكون ناقصاً.

إلا أن الخبر الجيد هو أن نقد استجابة القارئ مجال واسع ومثير ومتطور من الدراسات الأدبية التي يمكن أن تساعدنا على تعلم عمليات القراءة الخاصة بنا وكيف ترتبط، من بين أشياء أخرى، بعناصر محددة في النصوص التي نقرؤها، وبتجاربنا في الحياة، وبالجماعة الفكرية التي نحن أعضاء فيها. فضلاً عن ذلك تقدم نظرية استجابة القارئ أفكاراً تفيد من يُدرّسون أو يعتزمون التدريس في صفوفهم سواءٌ درسوا في مدرسة ابتدائية أم في حرم جامعي.

فإذا بدأت تشعر أن نقد استجابة القارئ يشمل مجالاً واسعاً من الأسس المتنوعة، فأنت محق. ففي الحقيقة كلما حللت مقالة عملية القراءة أو استجابة القارئ، أصبح بالإمكان تصنيفها مقالةً في نقد استجابة القارئ. فعلى سبيل المثال، عندما يبحث نقد التحليل النفسي الدوافع النفسية لتفسير النصوص الأدبية بطرق معينة، فهذا نوع من نقد استجابة القارئ، وعندما يحلل النقد النسوي كيف يعلمنا النظام الذكوري السلطوي تفسير النصوص تفسيراً متعصباً جنسياً، فهذا أيضاً نوع من نقد استجابة القارئ، وعندما يفحص النقد البنيوي الأعراف الأدبية والتي لا بد أن القارئ تبناها فكرياً شعورياً أو لا شعورياً ليستطيع قراءة نص أدبي معين فهذا يعد أيضا نوعاً من نقد استجابة

obeikandl.com

القارئ،[١] وكذلك الأمر عندما يدرس نقد المثليين كيف تكبح ثقافتنا الكارهة للمثلية قدرتنا على رؤية اشتهاء المماثل في النصوص الأدبية.

وقد بدأ الاهتمام بعملية القراءة خلال الثلاثينيات من القرن العشرين باعتبارها ردة فعلٍ على الميل المتزايد لرفض دور القارئ في تكوين المعنى، وهو ميل أصبح المبدأ الرسمي للنقد الجديد New Criticism الذي كان سائداً في مجال النقد الأدبي في أربعينيات و خمسينيات ذلك القرن، و كما رأينا في الفصل الخامس، اعتقد النقاد الجدد أن معنى النص هو الذي لا يتبدل مع الزمن، أي ما هو النص فعلاً، موجود في النص وحده، و بالتالي فمعناه لا ينتج عما قصده الكاتب، ولا يتغير باستجابة القارئ. وادعى النقاد الجدد أن الاهتمام باستجابة القارئ يخلط بين ماهية النص وبين ما يفعله النص. أما نظرية استجابة القارئ والتي لم تحظ بالكثير من الاهتمام حتى سبعينيات القرن فقد أكدت على عدم إمكانية الفصل بين ماهية النص وما يفعله النص. ورغم تنوع آراء واضعي نظرية استجابة القارئ في عملية القراءة، والتي سنناقشها لاحقاً، إلا أنهم يتشاركون في اعتقادين اثنين، أولهما أن دور القارئ لا يمكن إهماله عند فهمنا للأدب، وثانيهما أن القراء لا يستوعبون المعنى الذي يقدمه لهم نص أدبي موضوعي دون مشاركة منهم ، بل يصنعون بفاعلية المعنى الذي يجدونه في الأدب.

وما يرجح الاعتقاد الثاني، القائل بأن القراء يشكلون المعنى بفاعلية، هو أن قراءً مختلفين قد يقرؤون النص ذاته قراءة مختلفة إلى حد كبير. وفي الواقع يعتقد باحثو نظرية استجابة القارئ أن القارئ عندما يقرأ النص ذاته في مناسبتين مختلفتين قد يفهمه بطريقة مختلفة لأن الكثير من المتغيرات تساهم في تجربتنا مع النص، فتساهم المعرفة التي اكتسبناها بين القراءة الأولى والثانية للنص في إنتاج المعاني المختلفة للنص ذاته، وتساهم كذلك التجارب الشخصية التي حدثت في الفترة ما بين القراءتين، وكذلك تغير مزاجنا عند تعاملنا مع النص أو تغير هدفنا من قراءته.

دعونا نلقِ نظرة على النص التالي لنكون فكرة واضحة عن المقدار الذي يمكن أن تغير فيه طبيعة اهتمام القارئ بالنص معناه. تخيل عندما تقرأ أنك مهتم بشراء منزل، فهذا يعني أنك ستحيط بأي تفصيل سلبي أو إيجابي تعتقد أنه قد يكون مفيداً إذا كنت تفكر بشراء البيت الموصوف في المقطع.

وصف المنزل[٢]

> ركض الصبيان حتى وصلا إلى الطريق الخاص بالمنزل. قال مارك " انظر، قلت لك إن اليوم يوم مناسب للتغيب عن المدرسة، فوالدتي لا تكون أبدا في المنزل يوم الخميس." ويحجب البيت عن الطريق سياجٌ من الشجيرات الطويلة، فتجول الاثنان في حديقة البيت الحسنة التزيين بالشجر والورد. قال بيت Pete "لم أعلم أن منزلك كبير هكذا". "نعم لكنه أصبح أجمل الآن بعد أن طلب والدي تركيب الجدران الخارجية الحجرية والموقد."

obeikandl.com

كان هناك باب أمامي وخارجي وآخر جانبي يقود إلى المرآب الذي خلا إلا من ثلاث دراجات مركونة بعشر سرعات. ودخلا من الباب الجانبي الذي كان يبقى دائماً مفتوحا في حال وصلت أخواته الصغيرات قبل أمهن كما أوضح مارك.

وأراد بيت رؤية المنزل، فبدأ مارك بغرفة المعيشة التي كانت مطلية حديثاً كبقية غرف الطابق السفلي. وشغل مارك الموسيقى بمكبرات الصوت المجسمة، فأقلقت هذه الضجة بيت. صاح مارك" لا تقلق فأقرب بيت يبعد ربع ميل." وشعر بيت بارتياح أكبر عندما لاحظ أنه لا يمكن رؤية أي بيوت خلف الحديقة الواسعة في أي اتجاه.

ولم تكن غرفة الطعام بكل أواني الخزف والفضة والزجاج المحفور مكاناً ملائماً للعب، فانتقل الصبيان إلى المطبخ، وهناك أعدا الشطائر. قال مارك إنهما لن يذهبا إلى القبو لأنه أصبح رطباً وعفناً منذ تركيب أنابيب المياه الجديدة. وأخذا يحدقان داخل الحجرة الصغيرة المعزولة.

قال مارك: "وهنا يحتفظ أبي بلوحاته ومجموعات العملات المعدنية الخاصة به و الشهيرة"، و تفاخر بأنه يستطيع أن ينفق النقود كلما احتاج منذ أن اكتشف أن أباه يحتفظ بالكثير منها في درج المكتب.

كان هناك ثلاث غرف نوم في الطابق العلوي، وأرى مارك بييت خزانة أمه التي مُلئت بالملابس الفرائية و صندوق مجوهرات أمه المقفول، أما غرفة أخواته فلم يكن فيها ما يثير الاهتمام غير التلفاز الملون الذي حمله مارك إلى غرفته، وتفاخر أن الحمام في الردهة كان له وحده منذ إضافة حمام لتستخدمه أخواته في غرفتهن، إلا أن البقعة الأشد إشراقا في غرفته كانت ثقباً في السقف حيث بلي السطح القديم أخيراً.

سيضع الكثير من القراء على الأغلب لائحة بالمواصفات الحسنة و السيئة تشبه اللائحة التالية:

المواصفات الحسنة	المواصفات السيئة
سياج من الشجيرات الطويلة (الخصوصية)	قبو رطب وعفن
حديقة حسنة التزيين بالورود والأشجار	أنابيب مياه سيئة التركيب
جدران خارجية حجرية	سطح بال
موقد	ثقب في سقف غرفة النوم
مرآب	

obeikandl.com

طابق سفلي مطلي حديثاً

يبعد أقرب منزل مسافة ربع ميل (الخصوصية)

حجرة صغيرة معزولة

ثلاث غرف نوم في الطابق العلوي

حمام جديد مضاف إلى غرفة النوم

والآن أعد قراءة المقطع، وضع خطاً تحت أي تفصيل حسن أو سيئ تظن أنه ذو أهمية إن كنت تقيّم وضع البيت بغرض سرقته. سيضع الكثير من القراء على الأرجح لائحة بالمواصفات الحسنة و السيئة تشبه اللائحة التالية :

المواصفات الحسنة	المواصفات السيئة
سياج من الشجيرات الطويلة (بعيداً عن المراقبة)	
يكون البيت خالياً يوم الخميس	
حديقة حسنة التزيين بالورود والأشجار (يملك أصحابه النقود)	
ثلاث دراجات بعشر سرعات في المرآب	
يبقى الباب الجانبي مفتوحاً دائماً	
يبعد أقرب منزل مسافة ربع ميل (بعيداً عن المراقبة)	
العديد من السلع التي يمكن نقلها: جهاز تشغيل بنظام صوتي مجسم، وأوان خزفية وفضية وأوان زجاجية محفورة، ولوحات، ومجموعات العملات المعدنية، وملابس فرائية، وصندوق مجوهرات، وجهاز تلفاز، ومال نقدي يبقى في درج المكتب	

نركز خلال قراءتنا الثانية للنص على تفاصيل مختلفة اختلافاً كبيراً بما أننا نفكر في السطو على المنزل، وعندما نفكر في التفاصيل ذاتها نجد أنها تعني لنا معنى مختلفاً، فالخصوصية التي تعد ميزة أساسية لمن يشترون المنازل أصبحت تشكل مشكلة لأنها تسهل على اللصوص اقتحامه. فقد يبدل مجرد تغيير غايتنا من قراءة النص جذرياً، وبالطبع فقد ينتبه بعض مشتري المنازل فوراً إلى الناحية السلبية التي تشكلها الخصوصية نظراً لتجاربهم التي جعلتهم أكثر انتباهاً للجريمة موضحين بذلك ما تؤكده نظرية استجابة القارئ التي تفيد بأن القراء يعتمدون على تجاربهم الشخصية لتكوين المعنى.

إن النص المكتوب ليس بشيء من الأشياء، كما يوضح التمرين السابق، رغم وجوده المادي، بل حدث يحدث داخل القارئ الذي تكون استجابته ذات أهمية رئيسة في تكوين النص. إلا أنه ليس لواضعي النظريات رأي واحد في كيفية تشكل استجاباتنا والدور الذي يؤديه النص في تشكيلها إن كان له دور. وتتراوح الآراء بين الاعتقاد بأن النص يلعب دوراً فاعلاً كدور القارئ في تكوين المعنى، والاعتقاد بأن النص لا يوجد مطلقاً إلا كما يشكله القراء.

دعونا نأخذ نظرة على عينة تمثل هذه المجموعة المختلفة من المناهج، والتي يمكن إدراجها بأحد الطرق تحت خمسة عناوين: نظرية استجابة القارئ التبادلية، الأسلوبية التأثيرية، نظرية استجابة القارئ الذاتية، نظرية استجابة القارئ النفسية، نظرية استجابة القارئ الاجتماعية. من المهم أن نتذكر أن هذه الفئات مصطنعة نوعاً ما، أي أن الحدود الفاصلة بينها ليست ثابتة أو محددة، فقد يتشارك مطبقو النظريات المنتمون إلى مدارس فكرية مختلفة في بعض الأفكار بينما يختلف من ينتمون للمدرسة ذاتها فى بعض النقاط. فضلاً عن ذلك، فأي محاولة كما رأينا سابقاً لتصنيف مناهج استجابة القارئ ستضم لا محالة بعض النظريات التي لا يدعو مطبقوها أنفسهم نقاد استجابة القارئ، ولن تضم بعض النظريات الأخرى التي قد يتضمنها نظام آخر من التصنيف. لكن من الضروري وجود طريقة للتصنيف، على الأقل في هذه المرحلة من اللعبة، وذلك لأن نسيج نظرية استجابة القارئ محبوك بخيوط كثيرة التنوع والإثارة للجدل، وقد اخترت الطريقة التي أعتقد أنها ستقدم لك المعنى الأوضح لمشروع نقد استجابة القارئ عموماً، وستجعلك جاهزاً لقراءة أعمال واضعي النظريات في هذا المجال.

نظرية استجابة القارئ التبادلية

Transactional Reader-Response Theory

تحلل نظرية استجابة القارئ التبادلية التبادل بين النص والقارئ، وتُقرن دائما بعمل لويس روزنبلا Louise Rosenblatt التي وضعت معظم أُسسها. لا ترفض روزنبلا أهمية النص مقارنة بالقارئ، بل تدعي أن كليهما ضروري لتشكيل المعنى و تفرق بين مصطلح "النص"، والذي يدل على الكلمات المطبوعة على الصفحة، ومصطلح "القارئ"، ومصطلح "القصيدة" والذي يشير إلى العمل الأدبي الذي ينتجه النص والقارئ معاً.

كيف يحدث هذا التبادل؟ يعمل النص عند قراءتنا له "محفزاً" نستجيب له بطريقتنا الشخصية. تظهر المشاعر والذكريات، ويبدأ الربط بين الأمور عندما نقرأ، وتؤثر هذه الاستجابات على طريقة تكويننا معنًى للنص في أثناء استرسالنا في قراءته، وكذلك يؤثر الأدب الذي قرأناه سابقاً وكل المعرفة التي جمعناها في ذهننا وحالتنا البدنية الحالية ومزاجنا. ولكن، وفي مراحل مختلفة، يعمل النص "مخططاً" يمكننا استخدامه لتصحيح تفسيرنا عندما ندرك أنه اتخذ مساراً بعيداً عما هو مكتوب على الصفحة. وتؤدي عملية تصحيح فهمنا هذه عندما نتابع قراءة النص إلى عودتنا لقراءة بعض المقاطع السابقة في ضوء بعض التطورات الجديدة في النص. وهكذا يقود النص عملية التصحيح

الذاتي في أثناء القراءة، ويستمر بذلك إلى ما بعد انتهاء القراءة إذا ما عدنا لقراءة النص كاملاً أو مقاطع منه لتطوير تفسيرنا له أو إكماله. وهكذا فإن تكوين القصيدة، أي العمل الأدبي، هو نتاج التبادل بين النص و القارئ اللذين يتساويان من حيث الأهمية في هذه العملية.

ولكن لابد أن يكون منهجنا في تفسير النص تفسيراً جمالياً لا "نقلياً" *efferent* كما تقول روزنبلا Rosenblatt ليحدث هذا التبادل بين النص والقارئ، فعندما نقرأ قراءة "نقلية" نهتم فقط بالمعلومات التي يتضمنها النص كما لو أنه مخزنٌ للحقائق والأفكار التي يمكن أن نأخذها. فعندما نقول "إن مسرحية 'موت بائع متجول' للكاتب آرثر ميلر(١٩٤٩) Arthur Miller's Death of a Salesman هي عن بائع متجول يقتل نفسه ليحصل ابنه على مبلغ التأمين على حياته" فهذا مثال عن الموقف النقلي من النص، و بالمقارنة فعندما نقرأ قراءة جمالية نختبر علاقة شخصية مع النص، والتي تركز انتباهنا على الإيحاء العاطفي الدقيق الوارد في لغة النص، وتشجعنا على إصدار الأحكام. وعندما نقول " إن ما يثير مشكلة ويلي لومن Willy Loman في مسرحية "موت بائع متجول" هو التباين بين بيته الصغير الذي يغمره ضوء أزرق رقيق وبين أبنية الشقق البرتقالية اللون التي تحيط به" فهذا مثال على الموقف الجمالي من النص، فبدون هذا المنهج الجمالي لا يمكن أن يكون هناك تبادل بين النص و القارئ ليتم تحليله.

وقد يشرح أتباع ولفغانغ آيزر[٣] Wolfgang Iser ما تقصده روزنبلا بوظائف النص باعتباره مخططاً ومحفزاً بالإشارة إلى نوعين من المعنى يقدمهما كل نص: معنىً محدد وآخر غير محدد. فيشير "المعنى المحدد" إلى ما قد يدعى بحقائق النص كأحداث معينة في الحبكة وأوصاف جسدية تذكرها كلمات النص بوضوح، ويشير "المعنى غير المحدد" بالمقارنة، أو "عدم التحديد"، إلى "الفجوات" في النص— كالأفعال التي لا تفسر بوضوح في النص أو التي يبدو أن لها تفسيرات متعددة— مما يسمح للقراء، بل يدعوهم لتكوين تفسيراتهم الخاصة. (وبهذا يعتمد المنهج النقلي لروزنبلا كلياً على المعنى المحدد بينما يعتمد منهجها الجمالي على كلا المعنيين المحدد وغير المحدد). فيمكن أن نقول إن المعنى المحدد للنص في مسرحية "موت بائع متجول" يتضمن حقيقة أن ويلي كان كثير الكذب على ليندا عن نجاحه في عمله، وكم هو محبوب، وكم كان دوره مهماً في الشركة، أما عدم التحديد في المسرحية فيتضمن مسائل، كقلة معرفة ليندا عن مهنة زوجها، وفي أي مرحلة ستدرك الحقيقة؟ إن استطاعت أن تدركها، ولماذا لا تدع ويلي يخبرها عن مواطن ضعفه وتقصيره عندما يحاول ذلك. و بالطبع يقع علينا عبء إثبات زعمنا أن معنىً نصياً ما، سواء أكان محدداً أو غير محدد.

وينتج عن التداخل بين المعاني المحددة وغير المحددة في أثناء القراءة عدد من التجارب المستمرة للقارئ، كالنظر إلى الماضي أو التفكير فيما قرأناه سابقاً في النص أو توقع ما سيحدث لاحقاً وتحقق توقعاتنا أو خيبتها وعكس فهمنا للشخصيات والأحداث وغير ذلك. فقد يتغير ما بدا في إحدى المراحل معنىً محددا ليبدو في مرحلة

لاحقة غير محدد بتحول وجهة نظرنا من منظور إلى آخر كمنظور الراوي والشخصيات والأحداث التي تتكشف عنها الحبكة. وبهذا، وبالرغم من إسقاط القارئ معنىً على النص، يعتقد آيزر Iser أن النص ينظم مسبقاً إجراءات القراءة التي نكوّن من خلالها هذا المعنى أو التي تكون داخلة في تركيبه. أي بكلمات أخرى، يعتقد آيزر أن النص يرشدنا خلال عمليات القراءة التي يتضمنها إلى تفسير النص.

ووفقاً لواضعي النظرية التبادلية يمكن أن يعطي قراءٌ مختلفون تفسيرات مختلفة مقبولة لأن النص يتيح مجالاً لعدة تفسيرات مقبولة يوجد في النص ما يدعمها. إلا أن التفسيرات ليست كلها مقبولة، وبعضها مقبول أكثر من غيره، لأن هناك نصاً حقيقياً مرتبطاً بهذه العملية تجب العودة إليه لنبرر أو نعدل استجاباتنا. وإن نوايا المؤلفين المصرح عنها عند كتابتهم لنصوصهم، وكذلك أي تفسيرات يقدمونها بعد ذلك هي مجرد قراءات إضافية للنص يجب وضعها موضع التقييم وفقاً للنص كمخَطط مرشد، مثلها مثل كل القراءات الأخرى. وهكذا يعتمد التحليل التبادلي اعتماداً كبيراً على سلطة النص، والتي يصر عليها نقاد النقد الجديد the New Critics بينما يلقي أيضا الضوء على استجابة القارئ. فبالإضافة إلى هذا يفسر التحليل التبادلي وجود عدة قراءات ناجحة صدرت عن النقاد الجدد أنفسهم رغم اعتقادهم أن كل نص يسمح بقراءة فضلى وحيدة.[٤]

الأسلوبية الانفعالية
Affective Stylistics

استفادت الأسلوبية الانفعالية من التعمق في تحليل فكرة أن النص الأدبي هو حدث يحدث مع الوقت — أي يأتي إلى الوجود عند قراءته — بدلاً من شيء يوجد في الفراغ. و يتم فحص النص عن كثب، وغالباً ما يتم فحصه سطراً سطراً و كلمة كلمة ليتم فهم الكيفية (الأسلوبية) التي يؤثر بها النص (الانفعالية) على القارئ خلال عملية القراءة. وهكذا، ورغم وجود تركيز كبير على النص وهو السبب الذي يجعل الكثير من واضعي النظريات يعتبرون هذا المنهج تبادلياً في طبيعته، لا يعتبر مطبقو الأسلوبية التأثيرية النص هدفاً أو وحدة مستقلة، فليس له معنىً ثابت غير معتمد على القراء لأن النص يتألف من النتائج التي يحدثها، والتي تحدث داخل القراء. فعندما يصف ستانلي فيش Stanley Fish بنية النص، فهو يصف كيفية بناء استجابة القارئ كما تحدث من لحظة لأخرى، وليس بنية النص كما نبنيها بعد انتهائنا من القراءة كأنها قطع أحجية منتشرة أمامنا في الوقت ذاته. وعلى الرغم من هذا لا تعد الأسلوبية الانفعالية وصفاً للاستجابات الانطباعية للقارئ بل تحليلاً إدراكياً للعمليات الذهنية التي تحدثها عناصر معينة في النص. وربما أكثر ما تشتهر به الأسلوبية الانفعالية حقاً هو تحليل كيفية قيام النص ببناء استجابة القارئ "بالحركة البطيئة" عبارة تلو عبارة.

لقد قدم فيش Fish بعض أفضل الأمثلة على هذا الإجراء. دعونا نلقِ نظرة على تحليل الجملة الآتية لنرى كيف يعمل هذا المنهج.

إن هلاك يهوذا بشنق نفسه هو أمر ليس مؤكداً في الكتاب المقدس، وقد يبدو أنه يؤكد ذلك في أحد المواضع، وترد فيه كلمة ذات معنى غير محدد، تسمح بتلك الترجمة، ولكن بالرغم من ذلك فهو يجعل ذلك الأمر يبدو مستبعداً في وصف أكثر دقة في موضع آخر، ويبدو أنه يدحض ذلك. (الأدب ٧١)

ولا يعتقد فيش أن السؤال " ماذا تعني هذه الجملة؟" أو "ماذا تقول في هذه الجملة؟" يفيد كثيراً لأن الجملة لا تقدم لنا حقائق تفيد في الإجابة عن ذلك السؤال. وحتى إن لاحظنا أن الجملة تقول شيئاً ما — وذلك لأنه ليس في الكتاب المقدس دلالة واضحة على شنق يهوذا لنفسه أو العكس — فما يقصده أن ما تقوله فقط هو أنها لا يمكن أن تخبرنا أي شيء. و بالمقارنة لاحظ أنه ينتج عن السؤال " ما الذي تفعله هذه الجملة للقارئ؟" أو "كيف يجعل القارئ معنى لهذه الجملة؟ " ينتج عن ذلك شيء مفيد.

إن ما يفعله هذا النص كما لاحظ فيش هو أنه ينقل القارئ من اليقين إلى الشك، فالعبارة الأولى "إن هلاك يهوذا بشنق نفسه"، والتي تعني بالتفصيل " إن حقيقة هلاك يهوذا بشنق نفسه"، هي تأكيد نعتبره حقيقة مصرحاً بها، ولهذا نشعر بداية باليقين الذي يقودنا دون أن نعي تماماً وجوده إلى توقع عدد من النهايات المحتملة لتلك الجملة تؤكد جميعها ثقتنا بأن يهوذا شنق نفسه. ويقدم فيش هذه الأمثلة الثلاثة على النهايات التي قد تجعلنا العبارة الأولى نتوقعها.

١ - إن هلاك يهوذا بشنق نفسه **هو** (عبرة لنا جميعاً).

٢ - إن هلاك يهوذا بشنق نفسه **يظهر** (مدى إدراكه لعظمة ذنبه).

٣ - إن هلاك يهوذا بشنق نفسه هو أمر **يجب** (أن نقف عنده). ("الأدب" ٧١)

فهذه التوقعات تضيق مجال المعاني المحتملة للكلمات الثلاث التالية في النص: "هو أمر ليس"، ففي هذه المرحلة يتوقع القارئ رؤية عبارة "هو أمر ليس فيه شك" لكنه يقرأ بدلاً من ذلك "هو أمر ليس مؤكداً". وهنا أصبحت حقيقة شنق يهوذا لنفسه، والتي استقر عليها فهمنا للجملة، غير مؤكدة. واختلف النشاط الذي يقوم به القارئ تماماً، ويعبر عن ذلك فيش قائلا "فبدلاً من متابعة النقاش على هدى منير (وهو نور انطفأ في النهاية) أضحى القارئ يبحث عن واحد." ("الأدب" ٧١) في هذه الحالة سيستمر القارئ على الأغلب في القراءة على أمل إيجاد توضيح، لكن لا يتزايد يقيننا عند استمرارنا بالقراءة بل يتضاءل، بينما نمر جيئة و ذهاباً بالكلمات التي تبدو واعدة بالتوضيح — ككلمة "يؤكد" و "أحد المواضع"، و "دقة"، و "موضع"، و "يدحض" — والكلمات التي تبدو أنها تلغي ذلك الوعد: ككلمة " غير محدد"، و" لكن"، و"بالرغم"، و"مستبعد" و"يبدو". وما يزيد من عدم يقيننا هو الاستخدام الزائد للضمير "هو"، والذي يجد القارئ صعوبة أكثر فأكثر في معرفة ما يشير إليه عند متابعة قراءة الجملة.

يطبق نقاد استجابة القارئ مثل هذه التحليلات ليضعوا مخططاً للنمط الذي ينظم ويبني فيه النص استجابة القارئ عند القراءة. تستخدم هذه الاستجابة بعد ذلك لتظهر أن النص ليس عبارة عن النتيجة النهائية التي نستنتجها عما يقوله النص، بل إن معنى النص هو عبارة عن اختبارنا لما يفعله النص بنا عند القراءة. فالنص حدث يحدث مع الوقت، فيؤثر علينا عند قراءة كل كلمة وعبارة. فكما رأينا، يعزز نص فيش في بادئ الأمر اعتقاداً يعتقده القارئ مسبقاً على الأغلب عن يهوذا، ثم يذهب بذلك التوكيد، فيقود القارئ على أمل إيجاد جواب لن يرد مطلقاً في المقطع. فإن تكررت هذه التجربة التي يسببها هذا المقطع في كامل النص الأصلي المأخوذ منه، قد يقول ناقد استجابة القارئ إن النص يعلمنا عبر نمط من التوقعات التي تثار دون الوصول إلى نتيجة، كيف نقرأ النص؟ وربما كيف نقرأ العالم؟ فيجب أن نتوقع أن تثار توقعاتنا عن اكتساب المعرفة الأكيدة وأن تخيب، فنحن نتمنى المعرفة اليقينية ونسعى إليها، ونتوقع اكتسابها، ولكن النص يعلّمنا أنه لا يمكن التأكد من أي شيء. إن هذا النص بعبارة أخرى ليس عن يهوذا في المقام الأول بالنسبة لناقد استجابة القارئ بل عن تجربة القراءة.

وبالإضافة إلى تحليل عمليات القراءة التي تبني وتنظم استجابة القارئ، يتم جمع أنواع أخرى من الأدلة عادة لدعم الادعاء القائل بأن النص هو عبارة عن تجربة القراءة. فيستشهد على سبيل المثال معظم مطبقي الأسلوبية الانفعالية باستجابات القراء الآخرين — من نقاد الأدب الآخرين مثلاً — لإثبات أن تحليلهم لعمليات القراءة التي يثيرها نص معين تنطبق على قراء آخرين غيرهم، بل قد يستشهد الناقد بآراء متباينة إلى أبعد الحدود عن النص ليدعم على سبيل المثال الرأي القائل بأن النص يمنحنا تجربة قراءة مشوشة ومحيرة يتغير فيها محور تركيزنا. وهذا لا يعني أن في النص عيباً بل لنقل إن النص يوضح بتشويش القارئ حقيقة أن تفسير النصوص المكتوبة و ربما العالم هو محاولة غير يسيرة لا يجب أن نتوقع أن تنتهي بوصولنا إلى اليقين.

ويُقدَّم أيضاً دليل من موضوع النص نفسه لإظهار أن النص هو عبارة عن تجربة القراءة، فيوضح ناقد استجابة القارئ على سبيل المثال، كيف تعكس تجارب الشخصيات ووصف الأماكن والزمن تجربة القارئ. فإن أردت الادعاء بأن رواية جوزيف كونراد Joseph Conrad "قلب الظلام" Heart of Darkness (1902) تقدم تجربة قراءة تبقي القارئ متردداً وغير واثق من تفسير الشخصيات والأحداث التي تكشف عنها الحبكة، فقد أبدأ كما رأينا بتحليل عمليات القراءة التي أدت بنا إلى عدم اليقين، ثم أبين كيف أن شك مارلو Marlow — عدم قدرته على فهم كرتز Kurtz — يعكس شك القارئ، كما يعكسه تكرار الإشارة إلى الظلمة والغموض، (وهما استعارتان تدلان على عدم اليقين)، عند وصف الأدغال، ووصف مقر الشركة في أوروبا وسطح السفينة التي يروي من عليه مارلو قصته، وأبحث كذلك عن صور موصوفة في النص تستخدم رموز لعمليات القراءة التي وصفتها. وبالطبع يخدم فعل القراءة أو مواد القراءة الموصوفة في القصة هذه الغاية جيداً، فيرمز مثلاً الكتاب الممزق الذي وجده مارلو مهجوراً في

الأدغال إلى عدم قدرته، وعدم قدرتنا، على فك رموز ما نراه أمامنا، فلا يعرف مارلو حتى اللغة التي كتب بها الكتاب، ويعتقد أنها نوع من الشيفرة، ليعلم لاحقاً أنه مكتوب بالروسية.

ويكون الدليل النصي في هذه الحالة، كما ذكرنا سابقاً، ذا صلة بموضوع النص، ، فيبين الناقد كيف أن موضوع النص يمثل نوعاً معيناً من تجربة القراءة، كالصعوبات التي تتضمنها القراءة والعمليات التي يتضمنها استنباط المعنى من النص أو حتمية إساءة الفهم عند القراءة. وبالرغم من اعتقاد مطبقي الأسلوبية الانفعالية أن النص شيء مستقل يختفي في تحليلهم، ويصبح حقاً ما هو عليه – تجربة تحدث داخل ذهن القارئ– نرى أن استخدامهم للدليل المتعلق بموضوع النص يؤكد أهمية الدور الذي يلعبه النص في تشكيل طبيعة تجربة القارئ.

نظرية استجابة القارئ الذاتية
Subjective Reader-Response Theory

لا تدعو نظرية استجابة القارئ الذاتية إلى تحليل الدلائل النصية، مختلفة بذلك أشد الاختلاف عن الأسلوبية الانفعالية، وكل أشكال نظرية استجابة القارئ التبادلية، بل يعتبر واضعو هذه النظرية أن استجابات القراء هي النص، معتمدين بذلك على عمل دايفد بليتش David Bleich، بمعنى أنه لا يوجد نص أدبي سوى المعاني التي كونتها تفسيرات القراء، أو بمعنى أن النص الذي يحلله النقاد ليس العمل الأدبي بل هو استجابات القراء المكتوبة. وسنلقي نظرة عن كثب على كلا الادعاءين.

إننا نحتاج لفهم عدم وجود نص أدبي سوى المعاني التي شكلتها تفسيرات القراء، إلى فهم كيف يُعرّف بليتش النص الأدبي. فهو يفرق كالعديد من نقاد استجابة القارئ بين ما يدعوه "بالأشياء الحقيقية" و"الأشياء الرمزية." فالأشياء الحقيقية هي الأشياء المادية مثل الطاولات، والكراسي، والسيارات، والكتب، وأشياء كهذه، لذا فالصفحات المطبوعة للعمل الأدبي هي أشياء حقيقية، لكن التجربة التي تنشأ عند قراءة هذه الصفحات المطبوعة، كاللغة نفسها، هي شيء رمزي لأنها لا تحدث في العالم المادي بل في العالم الفكري، أي في عقل القارئ. لهذا يدعو بليتش عملية القراءة – أي المشاعر والروابط الذهنية والذكريات التي تحدث عندما نستجيب ذاتياً للكلمات المطبوعة على الورقة– "بالترميز"، أي أنّ إدراكنا وتمييزنا لتجربة قراءتنا يخلقان عالماً فكرياً أو رمزياً في ذهننا عندما نقرأ. إذاً فعندما نفسر معنى النص، فإننا نفسر في الواقع معنى ترميزنا الخاص، أي نفسر معنى التجربة الفكرية التي كوّناها باستجابتنا للنص. لذا يدعو عملية التفسير "بإعادة الترميز". وتحدث عملية إعادة الترميز عندما يثير فينا النص رغبة في الشرح. و كذلك فإن تقييمنا لجودة النص هو إعادة ترميز، فعندما نحب أو لا نحب النص فإننا نحب أو لا نحب ترميزنا له، لذا فإن النص الذي نتكلم عنه ليس حقاً النص الموجود على الصفحة بل النص الذي في أذهاننا.

ولأن النص الوحيد هو النص الموجود في عقل القارئ، فهذا هو النص الذي يحلله نقاد استجابة القارئ الذاتية، والذي تعادله بالنسبة لهم ردود القراء المكتوبة. ويقدم لنا بليتش، الذي كان اهتمامه الرئيس هو اهتماماً بعلم التدريس، طريقة لتعليم الطلاب كيف يستفيدون من استجاباتهم في تعلم الأدب، أو بعبارة أدق في تعلم الاستجابة الأدبية. وبخلاف الاعتقاد الشائع بأن النقد الذاتي هو نقاش غير منظم يشارك فيه الجميع و كل شيء مقبول، فهو منهجية مترابطة وهادفة تساعدنا وتساعد طلابنا على إنتاج المعرفة عن تجربة القراءة.

وقبل أن نعاين الخطوات الدقيقة لتلك المنهجية، فإننا نحتاج لفهم ما يقصده بليتش **بإنتاج** المعرفة. فالنقد الذاتي، يُبنى على الاعتقاد بأن المعرفة كلها ذاتية — أي لا يمكن فصل المُدرَك عن المُدرِك— وهو اعتقاد سائد اليوم عند الكثير من العلماء والمؤرخين والكثير من واضعي النظريات النقدية كذلك. فما ندعوه بالمعرفة "الموضوعية" هو ببساطة أي شيء تعتبره الجماعة المعنية بموضوعية صحيحاً. فقد قبل ذات مرة العلم في الغرب بالمعرفة "الموضوعية" التي تقول بأن الأرض مسطحة والشمس تدور حولها، و منذ ذلك الوقت قبل العلم الغربي عدة نسخ مختلفة عن المعرفة "الموضوعية" عن الشمس والأرض. وأحدثُ ما توصل إلى التفكير العلمي هو أن ما نعتقد بأنه معرفة موضوعية هو في الحقيقة نتاج الأسئلة التي نطرحها والأدوات التي نستخدمها لنجد الإجابات. أي بعبارة أخرى، إن "الحقيقة" ليست واقعاً "موضوعياً" ينتظر أن يتم اكتشافه، بل تبنيها الجماعات البشرية لتحقيق غايات محددة تقتضيها حالات تاريخية و اجتماعية و نفسية معينة.

وتساعد طريقة بليتش الطلاب، إذا ما تم اعتبار الصف جماعة، على تعلم كيف تنتج الجماعات المعرفة، وكيف يلعب الفرد في الجماعة دوراً في تلك العملية. والإجراء الذي يتبعه بليتش بإيجاز هو مطالبة الطلاب بالاستجابة لنص أدبي بكتابة بيان استجابة، ثم بكتابة تحليل لبيان الاستجابة الخاصة بهم، و يتم تأدية كلتا المهمتين في محاولة ساعية للإسهام في إنتاج الصف للمعرفة المتعلقة بتجارب القراءة. لنلقي نظرة على كل من هاتين الخطوتين على حدة.

يؤكد بليتش، رغم اعتقاده فرضياً أن كل "بيان استجابة" يصلح في سياقٍ يتشارك فيه مجموعة من القراء الذين يخدم البيان غايتهم، ومن الضروري أن يكون البيان "قابلاً للمناقشة" عند نقاش المعرفة بتجارب القراءة ليفيد جماعة الصف، ويقصد بهذا أن البيان يجب أن يسهم في إنتاج المجموعة للمعرفة المعنية بتجربة قراءة نص أدبي معين، و ليس للمعرفة المعنية بالقارئ أو الواقع الموجود خارج ذهن القارئ. و تستبدل بيانات الاستجابة التي "تُعنى بالقارئ" الكلام على تجربة القراءة الخاصة بالشخص بالكلام على الفرد ذاته، فهي تقتصر إلى حد كبير على التعليقات على ذكريات القارئ واهتماماته وتجاربه الشخصية وغير ذلك، مع الإشارة البسيطة أو دون الإشارة إلى علاقة هذه التعليقات بتجربة قراءة النص، وتؤدي بيانات الاستجابة التي تُعنى بالقارئ إلى مناقشات جماعية

لشخصيات المجموعة والمشكلات الشخصية والتي قد تكون مفيدة في مكتب مختص بعلم النفس ولكنها لا تسهم، كما يرى بليتش، في فهم المجموعة لتجربة القراءة المدروسة.

وتستبدل، على نحو مشابه، بيانات الاستجابة التي "تُعنى بالواقع" الكلام على تجربة القراءة الخاصة بالشخص بالكلام على القضايا في العالم، وتقتصر إلى حد كبير على التعبير عن آراء الشخص في السياسية والدين وفي قضايا المعاملة حسب الجنس وغير ذلك، مع الإشارة البسيطة أو دون الإشارة إلى العلاقة بين هذه الآراء وبين تجربة قراءة النص، فهي تؤدي إلى مناقشات جماعية لقضايا اجتماعية أو أخلاقية يدّعي أفراد المجموعة أن النص يتمحور حولها، و لكن لا تسهم بيانات الاستجابة المماثلة في فهم المجموعة لتجربة القراءة المعنية.

ويدعو بليتش بالمقابل إلى بيانات استجابة "تُعنى بالتجربة" وتناقش استجابة القارئ للنص واصفة كيف جعلت مقاطع محددة من النص القارئ يشعر أو يفكر أو يقوم بالربط الذهني. وتتضمن بيانات الاستجابة أحكاماً عن شخصيات معينة وأحداثاً ومقاطع وكلمات في النص. وتسمح الروابط الذهنية الشخصية وذكريات العلاقات الشخصية والتي تدخل في نسيج كل هذه الأحكام للآخرين برؤية أي جوانب في النص أثرت في القارئ ولأي سبب. واستشهد بليتش بإحدى طالباته التي أوضحت الطرق التي من خلالها أن شخصيات معينة وأحداثاً في النص ذكّرتها باهتماماتها الجنسية باعتبارها فتاةً يافعة، فتنقل بيان استجابتها بين ردات فعلها على مشاهد معينة في النص وبين تجارب معينة استحضرتها ردات الفعل من ذاكرتها عن أيام مراهقتها.

وقد تسلك المناقشة الجماعية التي تثيرها استجابة هذه الطالبة الذاتية مسالك متعددة بعضها تقليدي جداً، كمناقشة المجموعة ما إذا كان رأي المرء في هذا النص المعين يعتمد على مشاعر باقية في النفس من تجاربه الخاصة في أيام المراهقة أو لا، أو قد يناقشون ما إذا كان النص تعبيراً عن مشاعر المؤلف في مرحلة المراهقة أو عن المعارف الثقافية التي عاصرها المؤلف والكاتبة جنسياً. وما يثير الأسئلة في حالة المثالين الأخيرين اللذين يتطلبان بحث الطلاب في المعلومات التاريخية والسيرة الذاتية، هو استجابة القارئ ورد فعل المجموعة على تلك الاستجابة، لذا سنجد درجة أعلى من المشاركة على الصعيد الشخصي من الدرجة التي نجدها عادة عند الطلاب الذين فرضت عليهم هذه المهمة فرضاً. والفكرة المهمة هنا أن بيانات الاستجابة قد استخدمت في سياق حددته المجموعة، فقد قررت اعتماداً على القضايا التي انبثقت عن بيانات الاستجابة المعنية بالتجربة، أي الأسئلة التي يريدون إجابات لها، وأي المواضيع يريدون متابعتها.

فضلاً عن ذلك يحلل القارئ بيان الاستجابة المعني بالتجربة ببيان تحليل الاستجابة. وهنا (١) يصف القارئ استجابته أو استجابتها للنص كله، (٢) ويتعرف على الاستجابات المتنوعة التي سببتها جوانب مختلفة في النص، والتي تنتهي بالطبع باستجابة الطالب للنص كله، (٣) ويحدد أسباب حدوث هذه الاستجابات. فربما توصف

obeikandi.com

الاستجابات على سبيل المثال بالاستمتاع أو عدم الارتياح أو الافتتان أو خيبة الأمل أو الراحة أو الرضا، وقد تتضمن عدداً من المشاعر كالخوف والسرور والغضب. وقد يكشف بيان تحليل استجابة الطالب كيفية حدوث استجابات معينة نتيجة لشعوره بأن شخصية معينة في النص تمثله هو أو أنها حققت إحدى رغباته بالنيابة عنه أو نتيجة لزيادة شعوره بالذنب أو الراحة منه و ما إلى ذلك، و ليس الهدف من ذلك أن يكتفي الطلاب بتسجيل استجاباتهم أو أن يجدوا مبررات لها بل أن يفهموها. و بهذا يقدم بيان تحليل الاستجابة شرحاً كاملاً ومفصلاً للعلاقة بين عناصر محددة في النص واستجاباتٍ شخصيةٍ معينة والمعنى الذي يقدمه النص للطالب باعتباره نتيجةً لتجربته الشخصية مع النص.

ومن المثير للاهتمام أن نلحظ، كما ذكر بليتش، تركيز الطلاب عند استخدامهم للمنهج الذاتي على العناصر النصية التي سيختارونها إذا ما كتبوا مقالة "موضوعية" تقليدية. ولاختبار صحة هذه الفرضية، طلب بليتش من طلابه الاستجابة لنص أدبي، ليس بكتابة بيان استجابة وبيان تحليل استجابة، بل بكتابة بيان بالمعنى و بيان بالاستجابة، فوضح بيان المعنى ما يعنيه النص وفقاً لاعتقاد الطالب، دون الإشارة إلى تجارب الطالب الشخصية. وورد بالمقابل في بيان الاستجابة كيف نتج عن النص ردّات فعل شخصية محددة وذكريات عن علاقات وتجارب شخصية، تماماً كما في البيان الذي ناقشناه سابقاً. ووجد بليتش أن بيانات استجابات الطلاب تكشف بوضوح المصادر الشخصية التي تقف وراء بيانات المعنى التي كتبوها، سواء أدرك الطلاب العلاقة بين الاثنين أم لم يدركوها. وبعبارة أخرى، إن المصادر التي نعتمدها عند كتابة ما نعتقد بأنه تفسيرات تقليدية "موضوعية" للنصوص الأدبية تكمن في استجاباتنا الشخصية التي يثيرها فينا النص. ومن فضائل المنهج الذاتي أنه يتيح للطلاب فهم سبب اختيارهم التركيز على العناصر التي اختاروها، ليتحملوا مسؤولية خياراتهم.

وعلاوة على ذلك، يتعلم الطلاب من خلال كتابة بيانات استجاباتهم المفصلة أن ما كان يحدث لهم خلال تجربة القراءة كان أكثر مما أدركوه، فيكتشف بعض الطلاب أنهم استفادوا من تجربة القراءة فائدة ما كانوا ليعتبروها غير سارة أو غير ذات قيمة لو لم يبذلوا جهداً في التفكير بتمعن حين كتابة استجاباتهم. و من خلال مقارنة بيانات استجاباتهم ببيانات استجابة زملائهم في الصف أو بمقارنة استجابتهم الحالية للنص بالاستجابة التي يتذكرون استجابتها في عمر أصغر، يمكن أن يتعلم الطلاب أيضاً مقدار تباين طريقة تفكير الناس وانطباعاتهم وتنوع الدوافع الكامنة وراء حبهم و بغضهم، وكيف تلعب تجارب القراءة في الطفولة دوراً في تحديد ما نفضل قراءته في سن الطفولة.

ويمكن أن يتعلم الطلاب أيضا من خلال مناقشات المجموعة لعبارات الاستجابة وبيانات تحليل الاستجابة آلية عمل ذوقهم وذوق الآخرين. فلا يكفي، كما ينوه بليتش، إعلان المرء حبه أو بغضه لنص أو شخصية أو مقطع ليعبر

obeikandi.com

بوضوح عن ذوقه، بل على الطلاب تحليل المكاسب النفسية التي أسفر عنها النص، أو الكلفة النفسيّة الناتجة عن قراءة النص، وبيان كيفية قيام هذه العوامل بتشكيل حبهم أو بغضهم. فهناك فرق كبير بين معرفتك لما تحب و فهمك لذوقك. و فهم الذوق هو الهدف الملائم الذي ينشده طلاب الصف في اعتقاد بليتش، فهو يعتقد في الواقع أن من الطبيعي أن يبدأ الطلاب دراستهم للغة والأدب بالفحص المنظم للذوق، وهو أمر يتم حثهم عليه في صف النقد الذاتي. ويعد التركيز على فهم النفس أمراً مشجعاً للغاية لمعظم الطلاب، وتنمي طريقة بليتش نوعاً من التفكير النقدي الذي يثبت حتماً فائدته للطلاب طوال حياتهم، لأنه يوضح أن المعرفة إنما تنتج جماعياً، ولا "يتم تسليمها" من جيل لآخر، وأن دوافع صنعها ناتجة عن اهتمامات شخصية وجماعية.

نظرية استجابة القارئ النفسية

Psychological Reader- Response Theory

يعتقد ناقد التحليل النفسي نورمان هولاند Norman Holand أيضاً بأن دوافع القارئ تؤثر تأثيراً قوياً على طريقة فهمه للنص. وهو يسمي طريقته بالتحليل التبادلي، بسبب اعتقاده أن القراءة تنطوي على تبادل يحدث بين القارئ وبين نص حقيقي، ولكن و رغم زعمه، على الأقل في أعماله الأولى، وجود نص موضوعي، ينصب تركيزه على ما تكشفه تفسيرات القراء عن أنفسهم، وليس عن النص. و بالنظر إلى تحليلاته للتجارب الذاتية للقراء، يتم الإشارة إليه باعتباره أحدَ نقاد استجابة القارئ الذاتية. ولكن، ولأن هولاند يوظف مفاهيم التحليل النفسي، ويركز على استجابات القراء النفسية، يعتقد الكثير من واضعي النظريات النقدية بأنه من نقاد استجابة القارئ النفسية، ومن المفيد لنا على الأكثر أن نعتبره كذلك.

يعتقد هولاند بأننا نتفاعل مع النصوص الأدبية بدرجة استجاباتنا النفسية للأحداث في حياتنا اليومية نفسها. فالمواقف التي تؤدي إلى إثارة دفاعاتي في حياتي الاجتماعية ستتسبب في اتخاذي لموقف دفاعي عند القراء. وفي مثال بسيط، إن سارعت إلى بغض أحد المعارف الجدد، الذي يذكرني بأبي المدمن على الكحول، سأسارع على الأغلب إلى كره أي شخصية خيالية تذكرني به. وإن كانت سمتي النفسية الطاغية هي حاجتي إلى التحكم بعالمي، سأشعر بالتهديد على الأرجح عند قراءة أي نصوص أدبية تقوض شعوري بالتحكم، كالنصوص التي لا أجد فيها شخصية نافذة أجد نفسي فيها، أو النصوص التي لا أجد فيها ذلك العالم المنظم المنطقي الذي أشعر بالراحة فيه. وقد يجعلني اندفاعي في هذه الحالات أكره النص أو أسيء فهمه أو أتوقف عن القراءة كلياً. وبهذا نجد أن كل النصوص الأدبية ستثير اندفاعاتنا بطريقة ما بملامسة خوف ما موجود في اللاوعي من رغبة ممنوعة. لذا يجب أن أجد طريقة أنجح بها في التعامل مع هذه النصوص إن كنت سأقرؤها في وقت من الأوقات، وعملية النجاح في التعامل مع النصوص تكمن في تفسيرها وفقاً لهولاند.

والهدف المباشر للتفسير هو، كالهدف النفسي المباشر في حياتنا اليومية، تحقيق رغباتنا وحاجاتنا النفسية. فعندما نرى تهديداً في النص لتوازننا النفسي، يجب علينا تفسير النص بطريقة تعيد هذا التوازن. تخيل مثلاً قارئين شعرا في مرحلة ما من حياتهما بأنهما جُعلا ضحيتين لأسباب خارج سيطرتهما، فكان أقرباؤهما يتقصدون إزعاجهما، أو كان أقرانهما يرفضونهما، أو كان أحد والديهما يتجاهلهما. ستثير شخصية بيكولا Pecola في رواية "العين الأشد زرقة" (١٩٧٠) The Bluest Eye لتوني موريسون Toni Morrison اندفاعهما على الأرجح لأنهما سيريانها ضحية كما كانا هما. وبكلمات أخرى ستذكرهما القراءة عن بيكولا بانعزالهما المؤلم في الطفولة. وقد ينجح القارئ الأول في التعامل مع التهديد النصي بتفسير الرواية بطريقة تدين بيكولا بدلاً من الشخصيات التي تعذبها، فيعتبر مثلاً أن بيكولا هي من وضعت نفسها موضع الضحية بتصرفها باستسلام، ورفضها الدفاع عن نفسها، مفضلاً بذلك أن يمثله المعتدي بدلاً من الضحية، ويريح بهذا مؤقتاً ألمه النفسي. وقد تنجح القارئة الأخرى، والتي تهدد الشخصيات التي تأخذ دور الضحية بإثارة ذكريات طفولتها المؤلمة، بالتعامل مع شخصية بيكولا بالتقليل من شأن معاناة الشخصية عن طريق التركيز على صفات إيجابية كانت بيكولا تحرص على امتلاكها. فعلى سبيل المثال، نجد أن بيكولا هي الشخصية الوحيدة في الرواية التي لا تؤذي أحداً أبداً، وستبقى للأبد تتمتع ببراءة الأطفال. فتنفي هذه القارئة ألم بيكولا النفسي لتنفي ألمها الخاص. وسيتوجب على قراء آخرين، يكون لرموز الضحية تأثير نفسي عليهم، أن ينجحوا في التعامل مع شخصية بيكولا أيضاً، وسيقومون بذلك بالطريقة التي كانوا ينجحون بها في التعامل مع علاقاتهم بكون المرء ضحية في حياتهم الخاصة.

ويدعو هولاند نمط صراعاتنا النفسية واستراتيجيات نجاحنا في التعامل معها "موضوع الهوية"، ويعتقد أننا نسقط موضوع هويتنا في حياتنا اليومية على كل حالة نواجهها، وبهذا نرى العالم من خلال عدسات تجربتنا النفسية، وبالمثل نسقط موضوع هويتنا أو أشكلاً معدلة منه على النص عندما نقرأ الأدب. أي أننا نعيد، وبطرق مختلفة، خلق العالم الموجود في عقولنا في النص دون وعي منا. وإن تفسيراتنا تنتج عن مخاوفنا ودفاعاتنا وحاجاتنا ورغباتنا التي نسقطها على النص، وبهذا يكون التفسير أساساً عملية نفسية بدلاً من كونها فكرية. وقد يكشف تفسير نص أدبي معنى النص أو لا يكشفه، لكنه يكشف دائما للعين البصيرة نفسية القارئ.

وسبب عدم ظهور البعد النفسي لتفسيراتنا لنا وللآخرين بسهولة هو أننا نصوغه في اللاوعي بأفكار فنية وفكرية واجتماعية وأخلاقية عامة لنرتاح من القلق والشعور بالذنب الذي تثيره هذه الإسقاطات في نفوسنا. فقد يفسر قارئان الافتراضين اللذين تفاعلا مع شخصية بيكولا كما شرحنا سابقاً بأن يعتبرها الأول ممثلة للضعف المدمر للذات عند البشر، كحواء في الإنجيل، أو قد تعتبرها القارئة الثانية ممثلة للبراءة الروحية، دون أن يدركا أن تفسيراتهما تنبع من نزاعاتهما النفسية في اللاوعي.

إذاً يمكن تلخيص تعريف هولاند للتفسير على أنه عملية تتألف من ثلاث مراحل ،أو من ثلاثة أوضاع، تحدث وتتكرر عند القراءة. فالأول، أن النص يثير في "وضع الدفاع" دفاعاتنا النفسية (فنجد مثلا أن بيكولا مصدر تهديد لأنها تذكرنا بتجربتنا كضحية). والثاني أننا نجد في "وضع الخيال" طريقة لتفسير النص تهدئ هذه الدفاعات محققة بذلك رغبتنا الحماية مما يهدد توازننا النفسي، (مثلاً نقلل من شأن ألم بيكولا بالتركيز على براءة الأطفال التي ستبقى دائما جزءاً منها). والثالث أننا ننقل في وضع "النقل" الخطوتين الأوليين إلى تفسيرات مجردة لنحصل على الرضا النفسي الذي نرغب فيه دون أن نعترف لأنفسنا بالدفاعات التي تثير القلق، وبالتخيلات التي تثير الشعور بالذنب والتي يقوم عليها تقييمنا للنص، (من ذلك قرارنا أن بيكولا تمثل البراءة الروحية). وهكذا نركز في وضع النقل على عملية التفسير الفكرية للنص لنتجنب استجابتنا العاطفية للنص، ونتجاهل حقيقية أن تفسيرنا الفكري ينبع من استجابتنا العاطفية.

وبالطبع تبدو القيمة المحتملة لطريقة هولاند في تسهيل معرفة الذات النفسية والعلاجية جلية، و لكن يمكن استخدامها أيضا بعد التدريب المناسب بوصفه أداةً من أدوات السيرة الذاتية في دراسة الكاتب. وفي مثال على هذا الاستخدام، يقدم هولاند تحليلاً مختصراً لروبرت فروست Robert Frost. وفيه لا يحلل هولاند فروست بوصفه كاتباً بل يحلله بوصفه قارئاً، أي أن التحليل يركز على فروست باعتباره شخصاً يقرأ العالم الذي يعيش فيه، ويستجيب له، ويفسره. وقد درس هولاند تعليقات الشاعر غير الرسمية ورسائله وذوقه في الأدب وصفات شخصيته ومواقفه المعلن عنها تجاه العلم والسياسية وشعره الخاص و نفسه ليكتشف موضوع هوية فروست. وحسب اعتقاد هولاند يفهم فروست نفسه والعالم وفقاً لحاجته "لإدارة" "القوى الكبيرة غير المعروفة للجنس والكبت" باستخدام "رموز أصغر :كالكلمات و الأشياء المألوفة" (١٢٧). ويلاحظ هولاند أنه بمجرد التأسيس لموضوع الهوية، فإنه من الممكن تقفيه في شعر فروست، الذي يمكن اعتباره في حد ذاته على أنه تفسير الشاعر لعالمه.

إن غاية هولاند من هذا التحليل هي الاندماج مع المؤلف لفهم مشاعره و دوافعه. و سواء كان ما نحلله شخصاً أم نصاً أدبياً، ستحدث كل عملية تفسير في سياق موضوع هوية المفسر، والذي، كما رأينا، يثير الدفاعات أو الرغبة في مثل هذا الاندماج. إذا فإن مهمة المفسر هي اختراق الحواجز النفسية التي تفصله عن الآخرين. وباعتقاد هولاند يتيح لنا فهم موضوع هوية المؤلف، "بمزج نفسنا مع الآخر" (١٣٢)، اختبار الهوية التي يقدمها لنا المؤلف تماماً.

نظرية استجابة القارئ الاجتماعية

Social Reader- Response Theory

إذا كانت استجابة القارئ الذاتية للنص الأدبي بوصفه فرداً تؤدي دوراً حاسماً في نظرية استجابة القارئ الذاتية، فإنه لا توجد وفقاً لنظرية استجابة القارئ الاجتماعية استجابة ذاتية فردية خالصة. وترتبط هذه النظرية عادة

obeikandi.com

بأعمال ستانلي فيش Stanley Fish في المرحلة الأكثر تأخراً. ووفقاً له، فإننا نعتقد أن استجابتنا الذاتية الفردية للأدب هي حقاً نتاج "الجماعة التفسيرية" التي ننتمي لها. ويقصد ستانلي بالجماعة التفسيرية من يتشاركون استراتيجيات التفسير التي نلجأ لها عند القراءة، سواء أدركنا أننا نستعمل استراتيجيات تفسير وأن هناك آخرين يشاركوننا استعمالها أم لم ندرك. وتنتج هذه الاستراتيجيات التفسيرية دائماً عن أنواع متنوعة من الافتراضات المتأصلة في الثقافة ومؤسساتها (كالافتراضات التي ترسخها المواقف الثقافية السائدة والفلاسفة في المدارس الثانوية والكنائس و الجامعات مثلاً) مما يجعل النص عملاً أدبياً — عوضاً عن رسالة أو مستند قانوني أو عظة كنائسية— وعن المعاني التي يفترض أن نجدها فيه.

ويمكن للجماعة التفسيرية أن تكون متطورة و مدركة لمشروعها النقدي، تماماً مثل الجماعة التي أنتجها أتباع منظر ماركسي معين، أو قد تكون بدائية وغير مدركة لاستراتيجياتها التفسيرية كالجماعة التي ينشئها مدرّس في مدرسة ثانوية يعلم طلابه أنه من الطبيعي قراءة الأدب بحثاً عن رموز ثابتة تدلنا على "المعاني الدفينة" للقصة. إن الجماعات التفسيرية ليست بالطبع ثابتة بل تتطور عبر الزمن، و يمكن للقراء أن ينتموا إلى أكثر من جماعة في ذات الوقت بوعي منهم أو بلا وعي أو يمكن أن ينتقلوا من جماعة إلى أخرى في أوقات مختلفة من حياتهم.

وعلى كل حال، فالقراء جميعهم ميالون إلى تفسير النص عند قراءته بطريقة معينة اعتماداً على استراتيجيات التفسير التي يجدونها صالحة وقت القراءة. بينما يعتقد بليتش أن طلابه ينشئون سلطة جماعية عبر تحاورهم بعد قراءة النص، ويدعي فيش أن عدة سلطات جماعية تحدد كيفية فهم الطلاب للنص في المقام الأول تبعاً لتعدد الجماعات المفسرة التي ينتمي إليها الطلاب في المقام الأول.

وبمعنى أخر، فإن القراء لا يفسرون القصائد بل يخلقونها كما يعتقد فيش. وقد أوضح فيش فكرته بطريقة درامية عندما درس مقررين جامعيين في موعدين متتاليين، وعند انتهاء درس المقرر الأول كتب وظيفة للطلاب على اللوح كانت عبارة عن قائمة بأسماء اللغويين الذين كان طلابه يدرسونهم. (إشارة التعجب بعد الاسم الأخير تشير إلى عدم تأكد فيش من صحة التهجئة) وهي :

يعقوب — روزنباوم Jacobs-Rosenbaum

ليفين Levin

ثورن Thorne

هيز Hayes

أومان(؟) Ohman (من كتاب "هل هناك نص"؟٣٢٣)

obeikandi.com

وعندما دخل طلاب المقرر الثاني أخبرهم أن الكتابة على اللوح هي قصيدة دينية من القرن السابع عشر مثل القصائد التي كانوا يدرسونها و طلب إليهم تحليلها.

وقد استنتج طلابه من المناقشة التي تلت أن القصيدة تحتفل بحب الرب و رحمته وتضحيته بابنه الوحيد، وهو السيد المسيح في سبيل خلاصنا. وشرحت تفسيراتهم كل كلمة في القصيدة شرحاً جميلاً، وتضمّن شرحهم النقاط التالية: أن القصيدة اتخذت شكل الصليب على المذبح؛ و أن كلمة "يعقوب" توحي بسلم يعقوب في إشارة إلى ارتقاء المسيح في السماء؛ وأن كلمة "روزنبام" تعني حرفياً: شجرة الورود، وتشير إلى العذراء مريم، وهي الوردة الخالية من الأشواك، والتي يعدّ ابنها عيسى هو سبيل صعود البشر إلى السماء؛وأن كلمة "ثورن"،تعني "الأشواك"، وتشير إلى تاج المسيح المصنوع من الأشواك، وهو رمز التضحية التي قدمها ليخلصنا؛وأن الحروف الأكثر تكراراً في النص هي حروف كلمة "ابن" ("هل هناك نص"؟٣٢٢- ٣٢٩).

ولا داعي لرواية نقاش الطلاب بكل تفصيلاته لترى قصد فيش، وهو أن كل حكم أدبي نصدره، بما في ذلك الحكم على مقطع مكتوب بأنه قصيدة، ينتج عن استراتيجيات التفسير التي تكون حاضرة عند قراءة النص. فنجد أن لائحة من أسماء اللغويين أو أي شيء آخر يمكن أن يصبح قصيدة إذا ما استخدم قارئ أو مجموعة من القراء الاستراتيجيات اللازمة لذلك. أي أن المقومات التي تجعل القصيدة قصيدة لا تكمن في النص بل في استراتيجيات التفسير التي تعلمناها شعورياً أو لا شعورياً قبل أن نتعاطى مع النص.

ولا تقدم لنا نظرية استجابة القارئ الاجتماعية طريقة جديدة لفهم النص، ولا تروج لأي شكل من أشكال النقد الأدبي الموجود مسبقاً. فالفكرة في النهاية أنه لا يمكن للتفسير، أو لهذا لشكل من أشكال النقد الأدبي، الادعاء بأنه يكشف عما في النص. فكل تفسير سيخرج ببساطة بما وضعته استراتيجياته هناك. لكن هذا لا يعني أننا متروكون لفوضى التفسير دون ضوابط، بل ستبقى التفسيرات، كما يذكر فيش، محدودة بالمخزون المحدود نسبياً لاستراتيجيات التفسير المتوفرة في أي مرحلة معينة من التاريخ. لكننا رغم ذلك يمكن أن نصبح، عن طريقة فهم مبادئ نظرية استجابة القارئ الاجتماعية، أكثر إدراكاً لما نفعله عندما نفسر نصاً ما و أكثر إدراكاً لما يفعله أقراننا وطلابنا كذلك. ويمكن أن يصبح هذا الإدراك مفيداً للأساتذة فيساعدهم على تحليل استراتيجيات التفسير التي يتبعها طلابهم، ويساعدهم في تقرير ما إذا كان عليهم استبدال هذه الاستراتيجيات بأخرى، ومتى سيكون ذلك، ويساعدهم على تحمل مسؤولية اختيارهم للاستراتيجيات التي يعلمونها لطلابهم بدلاً من الاختباء وراء الاعتقاد بأن بعض طرق الفهم طبيعية أو صحيحة بديهياً لأنها تمثل ما يوجد في النص.

تعريف القراء:

قبل الشروع في الحديث عن استعمالات نظرية استجابة القارئ في النقد الأدبي ثمة مفهوم أخير يحتاج للمناقشة، ويتعلق بجميع المذاهب المذكورة آنفا. فبعض واضعي نظرية استجابة القارئ يشيرون إلى "القراء"، بينما يشير آخرون إلى "القارئ" عندما يدرس واضعو النظرية القراء الفعليين الذين يقومون بتحليل ردود أفعالهم كنورمان هولاند و ديفيد بليتش على سبيل المثال، فإنهم يشيرون إليهم على أنهم "قراء" أو "طلاب" أو يسمونهم بتسميات أخرى تشير إلى أناس واقعيين. وعلى أية حال فإن العديد من واضعي النظريات يحللون تجربة القراءة لقارئ مثالي افتراضي يواجه نصا محددا كما رأينا سابقا، في فحصنا للأسلوبية التأثيرية. إن الإشارات إلى "القارئ" في هذه الحالات هي إشارات إلى تحليل الناقد لتجربته الموثقة بدقة في قراءة نص محدد وفقا لمبادئ محددة لنظرية استجابة القارئ. لأن خبرة القراء الافتراضيين قد تتماشى مع تجربة القراء الفعليين، فقد تم إعطاء بعض القراء الفعليين تسميات تصف عمل القراءة الذي يقومون به. لذا يشير فيش في ممارسته للأسلوبية التأثيرية إلى القارئ العالم ، وهو القارئ الحائز على المقدرة الأدبية الضرورية لاختيار النص كما يفعل فيش بكل ما يتضمنه النص من تعقيد أدبي ولغوي وبسعيه الواعي لقمع البعد الشخصي أو البعد الاستغرابي لردة فعله. ومن المؤكد بأن ثمة العديد من القراء المطلعين، لأن القارئ المطلع على شعر اميلي ديكنسون Emily Dickinson يحتمل ألا يكون مطلعاً على شعر ريتشارد رايت Richard Wright. وهناك مصطلحات أخرى تشير إلى قراء افتراضيين متشابهين "كالقارئ المثقف" و"القارئ المثالي" و "القارئ الأمثل."

وعلى النسق نفسه فإن وولفغانغ آيزر Wolfgang Iser يستعمل مصطلح "القارئ الضمني"، ويقصد به القارئ الذي يوجه إليه النص، والذي يمكن تعقب سماته من خلال دراسة نمط كتابة النص و"الموقف" الواضح للقارئ من الرواية. لذا فإن القارئ الضمني لرواية هارلكوين Harlequin الرومانسية يختلف كليا عن القارئ الضمني لرواية فلسفية كرواية "دكتور فاوستوس" Doctor Faustus لتوماس مان Thomas Mann (١٩٤٧) أو القارئ الضمني لرواية قوية على الصعيد النفسي أو تاريخية كرواية "المحبوبة" Beloved لتوني موريسون Toni Morrison (١٩٨٧). وقد تمر بنا مصطلحات أخرى تشير إلى قراء ضمنيين في النص تتضمن القارئ المقصود والراوي. فمغزى الحديث هنا أن النقاد الذين يستخدمون قراء افتراضيين يحاولون إظهار ما تتطلبه نصوص معينة من القراء أو كيفية عمل نصوص محددة لوضع القراء في موضع معين للتحكم بانطباعاتهم. وأما معرفة ما إذا كان القراء يقبلون ذلك التوجيه أو كانوا على علم به فإن ذلك مسألة أخرى.

وبالطبع فإن هنالك العديد من مفاهيم نظرية استجابة القارئ خلافا لتلك التي ذكرت سابقا. فهدفنا هو مجرد عرض للأفكار والمبادئ الرئيسة التي نريد معرفتها لنتمكن من فهم منظري استجابة القارئ والنقاد الأدبيين مع بعض الفهم للمسائل التي يطرحونها. ومن الطبيعي أن بعض الأعمال الأدبية ستبدو أكثر قابلية للتحليل بالنسبة

obeikandl.com

لنظرية استجابة القارئ أو على الأقل لأنواع محددة من التحليل بالنسبة لنظرية استجابة القارئ. وخلافا للعديد من النظريات المطروحة في هذا الكتاب فإن التحليل بالنسبة لنظرية استجابة القارئ لنص أدبي غالبا ليس تحليلاً للنص ذاته ولكن لردود فعل قرائه الحقيقيين.

فعلى سبيل المثال، قامت ماري لو ايفانز Mary Lowe-evans بتحليل ردود الفعل الشفهية والكتابية لطلاب جامعيين من السنتين الأولى والأخيرة في حصة الأدب لتدرس كيفية تشكيل طلاب اليوم لمواقفهم تجاه نص أدبي، وكيفية تحديد هذه المواقف لفهمهم له. و كان النص الذي اختارته هو فرانكنشتاين Frankenstein لماري شيلي Mary shelley (١٨١٨). وعينت الطرق التي أثرت فيها العوامل التالية في تفسير الطلاب للرواية: النسخة السينمائية عن الفيلم (خلقت فكرة مسبقة للنص لدى الطلاب). دوافعها التفسيرية (قصة من هذه؟ ماذا تعني القصة؟ هل القاص موثوق؟). والمعاني المحددة وغير المحددة في النص نفسه. وقد أكدت لو ايفانز نظرية استجابة القارئ، والتي تفيد بأن التفسير هو عملية مستمرة تتطور كلما استعمل القارئ استراتيجيات تفسيرية مختلفة للعمل بفاعلية على تفسير نص ما، كما اكتشفت الفكرة المسبقة التي أوجدتها النسخة السينمائية عن الرواية، حيث إن الوحش مختلف تماما عن وحش شيلي، قد سمحت بتفسيرات محددة للقصة بينما استبعدت أخرى. ومن هنا فإن عناصر نصية محددة كالنمط الشكلي "لمقدمة" الحكاية والصيغة الرسائلية التي تفتتح الرواية (القصة مقدمة على شكل سلسلة من الرسائل كتبها القاص إلى أخته)، تلغي توقعات الطلاب عن قصة وحش مسلية و خيالية.

وأيا كان نوع التحليل المستعمل، فإن الهدف النهائي للنقد القائل بنظرية استجابة القارئ هو ازدياد فهمنا لعملية القراءة بالبحث في النشاطات التي ينخرط بها القراء وأثر هذه النشاطات على تفسيرهم.

بعض الأسئلة التي يطرحها نقاد نظرية استجابة القارئ حول النصوص الأدبية

الأسئلة التالية مطروحة لتلخيص مذاهب نظرية استجابة القارئ للأدب، وبدقة أكثر لقراءة الأدب. السؤال الأول يعتمد على نظرية استجابة القارئ التفاعلية. السؤالان الثاني والثالث يتعلقان بالأسلوبية الانفعالية. والسؤال الرابع يعتمد على نظرية استجابة القارئ النفسية. والسؤال الخامس يتعلق بنظرية استجابة القارئ الاجتماعية أو النفسية. والسؤال السادس يعتمد على نظرية استجابة القارئ الذاتية.

١- كيف يخلق التفاعل بين النص والقارئ؟ وكيف يكون عدم تحديد النص حافزاً للتفسير؟ وكيف يقودنا النص لتصحيح فهمنا ونحن نقرأ؟

٢- ماذا يخبرنا تحليل نص أدبي قصير جملة بجملة، أو تحليل أجزاء مهمة من نص أطول عن تجربة القراءة الناتجة مسبقا عن ذلك النص؟ وكيف يختلف هذا التحليل لما يفعله النص بالقارئ، عمّا "يقوله" النص أو"يعنيه"؟ وبكلمات أخرى كيف يمكن أن يؤدي حذف خبرة قراءة النص إلى الوصول إلى فكرة مجتزأة عن معنى النص؟

٣- كيف يكون بإمكاننا تفسير نص أدبي لنبين أن استجابة القارئ مشابهة لموضوع القصة؟ وبكلمات أخرى كيف يكون النص خاضعاً لقراءة القارئ حقاً؟ وماذا تخبرنا هذه القراءة عن هذا الموضوع؟ وللإيضاح أكثر كيف يكون نوع محدد من تجربة القراءة مهما في النص؟ بالطبع يتحتم علينا أولا أن نعتمد تجربة قراءة مناسبة للنص لكي نظهر بأن موضوع القصة مشابه له. بعد ذلك علينا أن نذكر دليلا نصيا كمراجع لمواد القراءة ولشخصيات تقرأ النصوص و لشخصيات تفسر شخصيات أخرى أو أحداثا ، و ذلك لتبين أن ما يحدث في عالم الرواية يعكس الحالة المحللة للدليل النصي.

٤- بالاعتماد على طيف واسع من البيانات الشخصية الموثقة،ما الموضوع المحدد الذي يتعلق بهوية المؤلف؟ وكيف يعبر هذا الموضوع عن نفسه في محصلة إنتاج الكاتب الأدبي؟

٥- ماذا تقترح هيئة النقد المعتمدة لنص أدبي حول النقاد الذين فسروا ذلك النص أو تجربة القراءة الناتجة عن هذا النص؟ بإمكانك أن تقارن بين المعسكرات النقدية التي كتبت خلال الفترة نفسها أو التي كتبت خلال فترات مختلفة. وماذا يخبرنا تحليلنا للنص عن الطرق التي تخلق فيها الاستراتيجيات التفسيرية النص بإسقاطها النفسي و الأيديولوجي؟

٦- ما الذي بإمكاننا تعلمه حول دور الاستراتيجيات التفسيرية للقارئ أو توقعاته حول تجربة القراءة التي ينتجها نص معين،أو حول أي نشاط للقراءة يحدد مسار دراستنا باستعمال مجموعة من القراء الفعليين كتلاميذك أو زملائك،أو أعضاء نادي الكتاب إن توافرت لدينا المصادر للقيام بذلك؟ على سبيل المثال هل بإمكانك أن تبتكر دراسة لاختبار اعتقاد بليتش بأن استجابات الطلاب الذاتية للنصوص الأدبية هي مصدر تفسيرهم الشكلي؟

بالاستناد إلى العمل الأدبي الذي نحن بصدده قد نسأل سؤالا واحداً أو مجموعة من الأسئلة. وبإمكاننا أن نأتي بسؤال مفيد غير مدرج هنا. هذه هي بعض نقاط البدء لتجعلنا نفكر بالأدب من خلال نظرية استجابة القارئ. ويجب التذكير بأنه ليس كل نقاد نظرية استجابة القارئ سيفسرون النص بالطريقة نفسها،ولن تكون استجابات قرائه واحدة ، وإن ركزوا اهتمامهم على مبادئ نظرية استجابة القارئ نفسها. وكما في كل حقل ، يختلف الممارسون حتى الخبراء منهم. وهدفنا هو استعمال نظرية استجابة القارئ للمساعدة على إغناء قرائنا للأعمال الأدبية. ولمساعدتنا على عرض بعض الأفكار المهمة التي توضحها هذه القراءة ، والتي قد نكون غافلين عنها ، ولمساعدتنا على فهم التعقيد والتنوع المصاحب لعملية القراءة.

إن التحليل الآتي حسب نظرية استجابة القارئ لرواية "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby لإف سكوت فيتزجيرالد F. Scott Fitzgerald يقدم مثالاً عما يمكن لتفسير الرواية حسب نظرية استجابة القارئ،وذلك باستعمال مبادئ الوجدانية الأسلوبية وفكرة إيزر عن عدم التحديد،وفكرة هولاند عن الإسقاط ، وسوف أفحص الطريقة

التي تخلق فيها الرواية إشكالية لتطور وعينا لرواية جاتسبي، ونحن نقرأ، هناك عدم تحديد يدعونا إلى إسقاط معتقداتنا ورغباتنا على بطل القصة، بالإضافة إلى ذلك سوف أعرض كيف أن محتوى الرواية الموضوعي (ماهية الرواية) يعكس خبرة القارئ في القراءة، أي كيف أن موضوع الرواية هو استحالة تأسيس معنى محدد.

توقع القارئ:تحليل رواية "جاتسبي العظيم" من خلال نظرية استجابة القارئ

"أخبرني أحدهم أنهم اعتقدوا أنه قتل رجلا ذات مرة"،

انتابتنا رعشة سرت في جميع أوصالنا. لقد انحنى كل من السادة مومبلز Mumbles الثلاثة إلى الأمام، واستمعوا بحرص.

"أنا لا أعتقد بأنها كل ذلك" قالت لوسيلا Lucille بشك: "إنه أكثر من كونه جاسوسا ألمانيا خلال الحرب"

أومأ أحد الرجال برأسه تأكيدا لذلك.

"لقد سمعت من رجل يعلم كل شيء عن ذلك، شخص تربى معه في ألمانيا" أكد لنا ذلك بإيجابية.

"آه لا" قالت الفتاة الأولى، "هذا غير ممكن لأنه كان في الجيش الأمريكي خلال فترة الحرب" سُرّت بسرعة تصديقنا لها، وانحنت إلى الأمام بحماس. "أنت تنظر إليه في بعض الأحيان عندما يعتقد بأن لا أحد ينظر إليه: أراهن بأنه قتل رجلا." (٤٨؛ فصل٣)

إن تخمين جاتسبي الذي يثير ضيوفه المتحمسين للنميمة، والذين لديهم رغبة واضحة للمعرفة هو نموذج للتخمين الذي يوحي لقارئ "جاتسبي العظيم" لإف سكوت فيتزجيرالد (١٩٢٥) أن سرعة تصديقنا مشابهة لسرعة تصديق ضيوف جاتسبي، وهي "متغيرة" بشكل مستمر وبعدة اتجاهات، ولذا فإن معنى الرواية بشكل كلي— هو غالبا نتاج معتقداتنا ورغباتنا، وعدم التحديد في الرواية هو الذي يدعونا للوقوف عليه. وبكلمات أخرى، فرواية جاتسبي العظيم تُعلي من قيمة مفهوم نظرية استجابة القارئ للقراءة بينما تكوين المعنى يعيد إنتاج خبرة القارئ ضمن أحداث القصة خلال القراءة.

مع شخصية جيه جاتسبي و حسب "النص" الذي يقومون بفك رموزه، نجد أن الشخصيات تجسد خبرة قراءة يمكن شرحها كما يلي: العرض + البيانات المجمَّعة = تأكيد الإسقاط. وبمعنى آخر، فإن البيانات التي يجمعها المفسرون من البيئة لها وظيفة رئيسة واحدة، وهي أنها تؤكد لهم الذي أسقطوه، أو الذي هم في طريقهم إلى إسقاطه. وكما رأينا للتو، فإن ضيوف حفلة جاتسبي يؤدون الخطوات الثلاث من الصيغة في محادثة واحدة. وعلى الرغم من أن الشائعات الغريبة التي يعتمدون عليها غير دقيقة فإن الشائعات هي البيانات الوحيدة المتوفرة، وهي أكثر فظاعة من حقيقة أعمال جاتسبي الإجرامية. والأهم من ذلك أن الشائعات الغريبة تحقق الرغبة بإحداث

فضيحة تخثهم في المقام الأول على فهم جاتسبي، وهذا لا يؤثر من حيث استمتاعهم بالنص، فهم يصدقون الشائعات ما دامت الشائعة شائنة بما فيه الكفاية، أو تثير تخمينات صادمة أكثر. وبكلمات أخرى فإن ضيوف الحفل يفسرون جاتسبي لكي يصابوا بالصدمة، وأنّ تفسيرهم يحقق رغبتهم.

وبالمقابل، يريد توم بوكانن Tom Buchanan أن يصدق بأن جاتسبي محتال، وينحدر من عائلة غير مرموقة ولذلك فإنه وظف محققين خاصين ليزودوه بالدليل الذي يحتاجه ليثبت ذلك. وتريد ديزي تصديق أن جاتسبي هو فارسها ذو الدرع اللامع من الطبقة العليا، لذا فإنها لا ترى بشكل واضح سوى مظهره الخادع، المتمثل بالثراء والمكان العالي الذي تنمو فيه أشواك نبات اللبلاب الهزيلة وغير الناضجة، (٩ ؛ فصل.١)، والتي تغطي برج قصره. ويريد وولفيشيم Wolfsheim أن يصدق بأن جاتسبي "رجل من سلالة راقية" (٧٦ ؛ فصل.٤)، لذا فبإمكانه أن يعتمد عليه، (١٧٩ ؛ فصل ٩) في أعماله الإجرامية، ولذلك فهو لا يرى تناقضاً بين رجل ذي أصل نبيل وكونه مفلساً، حيث اضطر ليبقى مرتديا بدلته، لأنه لم يستطع شراء بعض الثياب العادية، (١٧٩ ؛ فصل ٩). ويريد جورج ويلسون George Wilson أن يصدق بأن جاتسبي قتل زوجته، لأن هذا الاعتقاد سوف يسمح لويلسون بالانتقام لإغراء ميرتيل وموتها، ويحقق النهاية العاطفية التي يبغيها. لذا فإن ويلسون يصدق أول قصة يسمعها، فلا يطرح أية أسئلة، وليس لديه شكوك تجاه ما ذكره توم، على الرغم من أنه قد رآه يقود سيارة "الموت" بنفسه في وقت سابق من ذلك اليوم، وعلى الرغم من وعود توم الكاذبة لويلسون في الماضي القريب. وأخيراً يريد السيد غاتز أن يصدق بأنه كان من الممكن أن يكون لابنه مستقبل زاهر، وأنه لو كتبت له الحياة لأصبح رجلا عظيما، رجلا مثل زعيم السكك الحديدية المليونير جيمس. ج. هيل James. G. Hill ، وأنه كان سيساعد في بناء البلد (١٧٦ ؛ فصل ٩)، لذا يرى السيد غاتز Mr. Gatz طفولة ابنه "سكيجول" دليلاً على أن كان مقدراً لجيمي أن يمضي قدما" (١٨٢ ؛ فصل ٩) لكونه صدق وبسذاجة كذب جاتسبي البعيد عن التصديق، لأنه من المؤكد أن يكون قد أخبره عن مصدر ثروته.

ليس هدفي إثبات أن هذه الشخصيات لديها القدرة على الحصول على معلومات عن جاتسبي. إن هدفي ببساطة هو بيان أن الحماسة التي قابلوا بها هذه المعلومات التي حازوا عليها ليستعملوها لرسم صورة كاملة عن جاتسبي ناتجة عن توظيفها لإشباع رغبتهم في معرفة هذا الرجل.

قد يبدو منطقيا أن نستنتج أن مقدار عدم الدقة الذي ينتج عن هذا النوع من التفسير يجعل القارئ يحاول البحث عن منهج آخر للتفسير، بما أن الرواية تنفي الفهم الذاتي الذي تقدمه هذه الشخصيات. وعلى أية حال فإن نيك كاراويNick Carraway ، الذي يروي القصة، يقودنا أخلاقياً عبر عالم الرواية الغامض ليفسر لنا رواية جاتسبي من خلال إسقاط فهمه عليها. وبالإضافة إلى ذلك فهو يقوم بهذا لأنه في عالم الرواية غير المحدد ليس هناك طريقة أخرى لتفسير جاتسبي. وبينما نتتبع نيك من خلال كلمته : "الآن أنا أحب جاتسبي، الآن لا أحبه"، نشعر بدافع قوي

يحركنا ذهابا وإيابا بين إدراكات متناقضة لبطل الرواية. ويكشف تقييم نيك الافتتاحي للشخصية– والذي يقول فيه بأن جاتسبي "يمثل كل شيء...و(نيك)... يزدريه"، ومع ذلك فهو معفى من ردة فعل نيك السلبية (٦ ؛ فصل ١) تجاه أصدقائه في لونغ ايلند– عن الخبرة المتناقضة لجاتسبي، والتي سوف تبقى مستمرة في أثناء كشفه عن السرد.

والحقيقة أن سرد نيك يخلق نمطا معقدا من تعاطف القارئ في نقده لجاتسبي، الأمر الذي يتطلب مقالة خاصة لتعقب ذلك بالتفصيل، ولكن نظرة سريعة لمخططه تبين ظاهرة عدم التحديد التي يروجها هذا النمط. وبعد التقييم التناقضي لجاتسبي، والذي يقدم نيك من خلاله الشخصية المذكورة في ويسكونسن، فإن القاص يعود بنا إلى بداية الحكاية أو إلى ما قبل البداية. حيث يصف عائلته الميسورة ماديا" (٧؛ فصل ١) ويتخذ قراره بالذهاب إلى نيويورك ودراسة إدارة الأعمال. والشعور الوحيد تجاه جاتسبي والذي يشاركنا به نيك عبر الفصل الأول هو فضوله تجاه هذا الرجل، و الذي نراه من خلال وصفه لـ"قصر جاتسبي. وبما أن نيك لا يعرف السيد جاتسبي فقد كان بالنسبة له رجلا نبيلا يحمل ذلك الاسم، ويقطن في قصره" (٩؛ فصل ١). وبكلمات أخرى فنحن نعود مع نيك بالزمن إلى الوراء ونختبر الأحداث كما اختبرها هو، والتي ستتكشف في الوقت المناسب. إن "جاتسبي" المقدم في الصفحة السادسة قد أصبح "السيد جاتسبي" في الصفحة التاسعة، لأن نيك عاد بنا في الزمن إلى نقطة لم يكن قد التقى فيها ببطل الرواية بعد.

ويزداد فضولنا عندما تذكر جوردان جاتسبي على أنه رجل قابلته في ويست ايغ وديزي تسأل، "جاتسبي؟...من جاتسبي؟" (١٥؛ فصل ١)، لكن نيك والقارئ لا يلتقيان بجاتسبي حتى منتصف الفصل الثالث، عندما يحضر القاص واحدة من حفلات جاتسبي. بعد أن أثار فضوله، وكشف بملاحظاته الدقيقة ما يستطيع رؤيته في حفل جاتسبي من شرفة كوخه. ويثير لقاء نيك الأول بجاره مبدأ التفسيرات المتناقضة لجاتسبي، الذي سوف يسم تجربته وتجربتنا خلال القصة. يقدم جاتسبي نفسه إلى نيك ثم يبتسم، فيسحر القاص بذلك. يقول نيك:

> لقد كانت واحدة من تلك الابتسامات النادرة التي تتسم بأبديتها الأكيدة....كانت تملك الانطباع عنك بالتحديد، والذي أملت أن توصله لكنه تلاشى في تلك اللحظة– وأنا كنت أنظر إلى شاب راق ذي رقبة قاسية.، لم تجعله رسمية حديثه أن يظهر بمظهر الأحمق (٥٣؛ فصل٣).

وبكلمات أخرى فإن انطباع نيك الإيجابي عن جاتسبي بأنه رجل نبيل جذاب يتبعه مباشرة انطباع سلبي بأن جاتسبي زائف.

يتكرر هذا النمط حتى يغادر نيك الحفل في آخر الليل. إذ يلمح القاص جاتسبي "واقفا وحده على الدرجات المرمرية، فيصرح بأنه "لم يستطع رؤية شيء شرير فيه" (٥٤؛ فصل ٣). و لكن في الجملة التالية مباشرة يتساءل نيك إن كان مظهر جاتسبي البريء هو وهم صادر عن أن (جاتسبي) كان الشخص الوحيد الذي لم يشرب، لذا فقد بدا

لي أنه مهذب (٥٤ ؛فصل ٣). وبينما كان نيك يتمنى لجاتسبي ليلة سعيدة فقد كان يعني أن مضيفه غير مخلص في هذا التمني. ويدعو جاتسبي نيك "بالرياضي القديم،لكن "المصطلح المألوف يحمل ألفة أكثر من اليد التي مسدت كتفي بشكل مطمئن" (٥٧ ؛فصل ٣). و بعد عدة ثوان ابتسم جاتسبي ،وأعجب نيك به مجددا— "يبدو أن هناك متعة في البقاء بين هؤلاء الذين يغادرون أخيرا، وكأنه كان يتمنى ذلك طوال الوقت" (٥٨ ؛فصل ٣) — و كلمات جاتسبي "ليلة سعيدة أيها الرياضي القديم...ليلة سعيدة" (٥٨ ؛ فصل ٣) بدت دافئة ومخلصة. وفي النهاية يصف نيك البطل عندما يرمقه وهو متوجه إلى منزله بطريقة يسيطر فيها الغموض على ردة فعله :"بدا أن ثمة فراغاً يطل من النوافذ والأبواب الضخمة مصحوباً بعزلة تامة لجسد المضيف الواقف على الشرفة،ويده مرفوعة على هيئة بادرة رسمية للوداع" (٦٠ ؛فصل ٣) فهل تؤكد هذه اللغة على برودة جاتسبي،الأمر الذي يقلل من تعاطفنا معه، وهل وحدته هي التي ستزيدها؟ لا يوضح نيك موقفه— وقد يكون غير متأكد— لذا يترك القارئ يسقط خبرته الشخصية على بطل الرواية بعد سلسلة من الاستجابات المتناقضة لجاتسبي.

لقاؤنا التالي مع جاتسبي يأتي في بداية الفصل الرابع،عندما يقل بطل الرواية نيك إلى نيويورك،خلال هذا المشهد فإن موقفنا تجاه جاتسبي يتغير مرة أخرى ذهابا وإيابا بين أقطاب سلبية وإيجابية. يبدأ نيك بوصف تغيير موقفه تجاه جاتسبي قبل ذهابهم بالسيارة إلى نيويورك،وذلك بناء على مجموعة من النقاشات التي خاضها مع جاره خلال هذا الشهر منذ أن التقيا :

> ولخيبة أملي...كان لديه القليل ليقوله، لذا كان انطباعي الأول عنه بأنه شخص ذو ردود فعل غير محددة، لكن ذلك الإحساس تلاشى، وأصبح المالك للبيت المجاور على الطريق. (٦٩ ؛فصل ٤)

ثم،وبتعبير نيك،"جاء دور الركوب المزعج" (٦٩ ؛فصل ٤). يحدث جاتسبي نيك عن قصة أفراد عائلته الغنية "الذين ماتوا كلهم " (٦٩ ؛فصل ٤) و عن دراسته في جامعة أوكسفورد. يقول نيك :

> نظر إلي بمؤخرة عينه.... واستعجل بقول عبارة درست في أكسفورد"... ولهذا ظهر الشك في كلامه، فتداعت كل عباراته، و كنت أتساءل إذا كان هناك شيء شرير نوعا ما في شخصه في نهاية المطاف. (٦٩ ؛فصل ٤)

بالطبع، لا يصدق نيك الآن شيئاً مما يقوله جاتسبي عن مجموعة الجوهرات التي تخصّه،والتي تتكون من "ياقوت بشكل رئيس" (٧٠؛ فصل ٤)، ويبذل نيك ما يستطيع ليقوم"بكبح ضحكته المشككة في كلامه" (٧٠؛ فصل ٤). إذاً تبدو قصة جاتسبي عن الحرب مضخمة كبقية حكاياته،وعلى الرغم من ذلك يشعر نيك أنه "يتصفح بسرعة مجموعة من المجلات" (٧١؛ فصل ٤) وبعد ذلك يظهر غاتسبي لنيك ميدالية حرب اسمه محفور اسمه عليها لنيك، و"بسبب دهشة نيك فقد رسمت على وجهه نظرة جديرة بالتصديق" (٧١؛ فصل ٤). وعندما يخرج جاتسبي صورة له ولأصدقائه في أكسفورد يستنتج نيك بأن "كل ذلك كان صحيحا" (٧١؛ فصل٤).

لكن سرعان ما يتلاشى تصديق نيك لجاتسبي بسبب انزعاجه، وذلك عندما قال جاتسبي بأن جوردان بيكر ستقدم طلباً خاصاً بنيك عوضا عنه: "كنت متأكداً من أن الطلب سيكون شيئا رائعا تماما، وللحظة شعرت بالأسف لأن قدمي وطأت مرجه المزدحم" (٧٢؛ فصل. ٤)، وهنا يبدو أنه يضمر مرة أخرى بأن جاتسبي يكذب. ومع ذلك فإن المشهد ينتهي بحادثة تجعل أحاسيس نيك وأحاسيسنا مبهمة. وعندما يوقف شرطي المرور جاتسبي بسبب زيادة السرعة فإنه يخرج ورقة، وهذه الورقة لا تخلصه من المخالفة فقط، بل تجعل الشرطي الذي أوقفه يعتذر له. يوضح جاتسبي هذا الموقف بقوله: "لقد أديت خدمة لمفوض ذات مرة، وهو يرسل لي بطاقات تهنئة في كل عيد ميلاد" (٧٣؛ فصل ٤). فهذه الحادثة تؤكد أهمية جاتسبي، وهي تدعم القصة التي رواها نيك، فكيف لنا أن نشعر بلمسة الفساد المشار إليها هنا؟ إن استجابة نيك لا تفيدنا، ويمكن لجاتسبي أن يكون في مكان مثل نيويورك دون أن يثير أي شك "(٧٣؛ فصل ٤) — لذا، ومرة أخرى، نُترك وحدنا.

يظهر تحليل المشاهد التي تشكل رأي القراء المتكون حول جاتسبي خلال بقية القصة نمطا مشابهاً للتأثيرات المضادة كما سنرى في الملخص التالي لهذه المشاهد.

١- "نيك وجاتسبي وولفشايم يتناولون الغداء" (٧٣-٧٩؛ فصل ٤)، هذا المشهد يشكل لدينا انطباعاً سلبياً عن جاتسبي تبعاً لوصف نيك للترابط الشديد بين جاتسبي وولفيشتاين المصور بشكل سلبي، وتبعاً لتعليقات نيك المشككة بجاتسبي.

٢- "تخبر جوردان نيك عن جاتسبي و ديزي" (٧٩-٨٥؛ فصل٤) — يتكون انطباعنا عن جاتسبي على نحو إيجابي تبعا لإخلاصه الصادق لديزي، ولخوفه من إهانة جوردان و نيك، ولاستجابة نيك المتعاطفة مع مأزق جاتسبي.

٣- "يخطط نيك و جاتسبي لجمع شمل جاتسبي و ديزي" (٨٦-٨٨؛ فصل ٥) — يتكون انطباعنا عن جاتسبي بشكل سلبي تبعا لردود فعل نيك الباردة والمستمرة على محاولات جاتسبي كسب صداقته، خصوصا بعد أن عرض عليه جاتسبي "بوضوح وبدون لباقة" (٨٨؛ فصل٥) فرصة لكسب مال بطريقة سهلة لقاء ترتيب لقاء مع ديزي.

٤- "يجتمع جاتسبي و ديزي ثانية" (٨٨-٩٤؛ فصل ٥) — يتكون تعاطفنا مع جاتسبي بشكل إيجابي، وذلك من خلال وصف نيك استثمار بطل الرواية العاطفي لديزي، وقلقه العصبي قبل الاجتماع، وتلهفه الشديد خلال حماقته الأولى مع ديزي، وسعادته الغامرة عندما أدرك بأنها لا تزال تحبه.

٥- "نيك وجاتسبي ينتظران ديزي أمام منزل نيك" (٩٥؛ فصل٥) — يتشكل انطباعنا عن جاتسبي بشكل سلبي عندما يكتشف نيك كذبة جاتسبي الواضحة عن مصدر المال الذي بنى به بيته، و من خلال جوابه الفظ: "هذا شأني" (٩٥؛ فصل ٥) — عندما يسأله نيك عن عمله.

٦- "يُري جاتسبي منزله لنيك و ديزي" (٩٦-١٠٢ ؛ فصل٥) — تتأرجح ردة فعلنا لجاتسبي بين أقطاب سلبية وإيجابية عندما تقاطع مكالمة هاتفية مشؤومة تلمح بشدة إلى حياة جاتسبي الإجرامية الغامضة وصف نيك لإخلاص جاتسبي لديزي.

٧- "يروي نيك القصة الحقيقة عن شباب جاتسبي" (١٠٤- ٧ ؛فصل ٦) — تتأرجح ردة فعلنا لجاتسبي بين أقطاب سلبية وإيجابية، وذلك عندما تقاطع ملاحظات نيك مرتين وصف نيك العاطفي لطفلة جاتسبي المعدمة، وأحلامه في فترة الطفولة وعمله الجاد ورزانته. وتدور ملاحظات نيك حول أحلام جاتسبي التي كانت "في خدمة الجمال الواسع" (١٠٤ ؛ فصل٦) و حول كونه قد سكن في عالم من البهرجة غير القابلة للوصف" (١٠٥ ؛ فصل٦). يقول نيك في نهاية المشهد "أخبرني جاتسبي بكل هذا متأخرا... عندما كنت قد وصلت إلى نقطة أصدق فيها كل شيء، أو لا أصدق شيئاً عنه" (١٠٧ ؛ فصل٦) وهذا يزعزع يقيننا لبعض الوقت بالمستقبل.

٨- "يتوقف توم وأصدقاؤه وهم على ظهور الخيل أمام منزل جاتسبي" (١٠٧-١١٠ ؛ فصل٦) — تتأرجح ردة فعلنا على جاتسبي بين طرفي نقيض من "الإيجابية والسلبية" عندما يتقاطع وصف نيك العاطفي لتهذيب جاتسبي في مواجهة وقاحة زواره ووصفه لجاتسبي على أنه "عدائي غالبا" مما يدفع توم إلى الحديث أكثر لمعرفة المزيد عنه.

٩- "يحضر نيك وتوم وديزي حفلة جاتسبي" (١١٠ ؛ ١٨فصل٦) — تتشكل ردة فعلنا على جاتسبي على نحو "إيجابي" من خلال وصف نيك المتعاطف لاهتمام جاتسبي بديزي، وذلك من خلال دفاعه الغاضب عنها ضد تلميحات توم ومن خلال تخليه عن الأيام الأولى لجاتسبي مع ديزي. على الرغم من أن هذا التحليل يقوض بطريقة ما إشارة نيك السلبية لعاطفية جاتسبي الجامحة" (١١٨ ؛ فصل٦).

١٠- "يعلم نيك بأمر خدم جاتسبي الجدد" (١١٩- ٢٠ ؛ فصل٧) — تتكون ردة فعلنا لجاتسبي بشكل سلبي من خلال وصف نيك لصداقة جاتسبي لأصحاب وولفشايم وفشل بطل الرواية الواضح في ملاحظة طبيعتهم الشريرة.

١١- "يتناول نيك وجاتسبي الغداء مع عائلة بوكانن وجوردان" (١٢١ -٢٨ ؛ فصل٧) — تتكون ردة فعلنا على نحو "إيجابي" عن جاتسبي من خلال وصف نيك لأخلاق جاتسبي الحميدة التي واجه بها عدائية توم، ومن خلال إظهار ديزي الواضح لمشاعرها تجاه حبيبها. تقوض ملاحظة نيك ردة الفعل هذه بطريقة ما في نهاية المشهد، والتي يلمح بها إلى الجانب المظلم من بطل القصة حيث "تعبير غير محدد... ظهر على وجه جاتسبي" (١٢٧) عندما أشار توم بغموض لأعمال جاتسبي الإجرامية.

obeikandl.com

١٢- "يواجه توم جاتسبي في جناح بفندق في نيويورك" (١٣٣-٤٢ ؛ فصل ٧) – يتشكل تعاطفنا مع جاتسبي على نحو "إيجابي" من خلال وصف نيك لنزاهة جاتسبي حول (خبرته) في جامعة أكسفورد، ومن خلال وصفه لمحاولة جاتسبي اليائسة والمثيرة للشفقة للحفاظ على ديزي في وجه قسوة توم.

١٣- "يقابل نيك جاتسبي خارج منزل عائلة بوكانن بعد موت ميرتل" (١٥٠-٥٣ ؛ فصل ٧)– تتأرجح ردة فعلنا تجاه جاتسبي "من السلبية إلى الإيجابية" من خلال التغير في سلوك نيك تجاه جاتسبي بعد أن علم أن ديزي وليس جاتسبي هي من كانت تقود سيارة الكر و الفر وأن جاتسبي تحمل المسؤولية عنها.

١٤- "يتحدث نيك و جاتسبي في منزل جاتسبي في الصباح التالي لموت ميرتل" (١٥٤-٦٢ ؛ فصل٨)– تتأرجح ردة فعلنا بين أحد طرفي نقيض من "السلبية والإيجابية" عندما قاطعت عبارة نيك وصفه المتعاطف لإخلاص جاتسبي لديزي حيث قال بأن جاتسبي "أخذ" ديزي بجشع وبلا ضمير (١٥٦) تحت ذريعة كاذبة.

١٥- "يتولى نيك ترتيبات جاتسبي للجنازة" (١٧١-٨٣ ؛ فصل ٩) – تتأرجح ردة فعلنا على جاتسبي عدة مرات على طرفي نقيض من "السلبية والإيجابية" عندما يكن نيك "شعورا بالتعاطف المحتقر" لجاتسبي "ضدهم كلهم" (١٧٣). يتقاطع شعور نيك وذكريات نشاطات بطل القصة الإجرامية.

١٦- "يتمشى نيك على الشاطئ المجاور لمنزل جاتسبي في الليلة التي تسبق عودته لويسكونسن" (١٨٩ ؛ فصل ٩) – يتشكل تعاطفنا تجاه جاتسبي على نحو "إيجابي" من خلال مقارنة نيك الشعرية لجاتسبي "أتساءل عندما ألتقط الضوء الأخضر في نهاية القفص" (١٨٩) مع التساؤل الذي تثيره قارة أمريكا العذراء "الصدر الأخضر الندي للعالم الجديد" (١٨٩).

لذلك، في الوقت الذي يشكل فيه النص ردة فعل القارئ لجاتسبي بفاعلية في كل من هذه المشاهد، نختبر نحن درجة مهمة من عدم التحديد بينما نتحرك من خلال الحكاية. لأننا نتعلم بالتدريج بأن النص يحتمل تفسيرين متناقضين لجاتسبي : (١) جاتسبي المجرم، الذي بإمكانه أن يؤذي أي شخص، ويقوم بعمل أي شيء للحصول على ما يريد. و (٢) جاتسبي البطل الرومانسي، الذي أخرج نفسه من الفقر، وكرّس حياته لديزي. وبمعنى آخر، تقدم لنا الرواية بطلا يستعمل جميع الوسائل غير المشروعة بما فيها التهريب وعقود الاحتيال لتحقيق نهايات نظيفة– "حلم جاتسبي غير القابل للفساد" (١٦٢ ؛ فصل ٨) بالفوز بديزي وعيش حياة هنيئة– وبعد ذلك تطلب منا القصة أن نقرر فيما إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة. و لكن القصة لا تقدم الدليل الواضح الذي نحتاجه لنجيب عن السؤال.

ببساطة، الإجابة "بالنفي" أو "الإثبات" من منظور أخلاقي تجريدي لا يجيب بشكل جيد على تناقضات السؤال نظراً للفقر المدقع الذي عاشه جاتسبي في طفولته، وتجسيد القصة للأراضي التي يشير إليها نيك على أنها "وادي الرماد" (٢٧ ؛ فصل ٢) باعتبارها بديلاً وحيداً لحياة الثراء والشهرة التي عاشها. إن فهمنا للتناقض بين الغنى

والفقر يتعزز من خلال القصة عبر وصف متناوب لعالم الإثارة الخاص بنيك وفريقه من جهة، وبالعالم البائس لعائلة ويلسون، وماك كيز، وأخت ميرتيل، كاثرين، وشخصيات عشوائية، مثل ضيوف جاتسبي الفظين و"الموظف الشاب الفقير الذي يقبع أمام النوافذ ... لأجل العشق، مضيعا بذلك أشد لحظات الليل و الحياة تأثيرا " (٦٢ ؛ فصل ٣).

إن الخاتمة البسيطة التي يصل إليها جاتسبي لا تبرر وسائله ولا تنفع مع نيك أيضا. ولكن الكاتب لا يستنتج ببساطة أن غايات جاتسبي تبرر وسائله فعلا. وكما رأينا سابقا، فإن الجانب المظلم لجاتسبي حسب ما وصفه نيك هو: أعماله الإجرامية، وخداعه لديزي، وهويته المزيفة، وصداقته لوولفشايم، وانعدام حسه تجاه أي شخص عدا ديزي ونفسه. ورغم ذلك، فإن نيك هو المدافع الرئيس عن جاتسبي، وهو الذي يختبر "تجديد الإيمان الكامل بداخله"(١٣٦ ؛ فصل ٧)، لأن جاتسبي اعترف أن دراسته في جامعة أكسفورد كانت عن طريق ترتيبات حكومية للجنود الأمريكيين بعد الحرب العالمية الاولى. وأن نيك استنتج بأن جاتسبي "يساوي طاقم نيك الملعون كله مجتمعا" (١٦٢ ؛ فصل ٨)، لذلك فإن دفاع نيك المتكرر عن بطل القصة يخلق نزعة توضح تعاطفنا مع جاتسبي، حتى عندما يعرض لنا الجانب السلبي من شخصيته، والذي يفيد بأنه ليس واحدا من أفضل الشبان في وايت هاوس، وذلك دون الإجابة عن السؤال الذي تطرحه القصة، ومن غير المفترض أن غايات جاتسبي تبررها الوسيلة. وعلى الرغم من ذلك، يرى نيك أن جاتسبي هو الشخص الوحيد الذي قابله في الشرق الأوسط والذي "كسب في النهاية" (٦ ؛ فصل ١).

لِمَ ينبغي على نيك أن ينظر إلى جاتسبي من منظور واحد رغم معرفته به؟. إن النبرة الحماسية لعبارة نيك المتكررة "تجديد الإيمان الكامل" (١٦٣ ؛ فصل ٧). في رواية جاتسبي توحي بأن نيك كسائر شخصيات الرواية يسقط رغباته على جاتسبي. بينما يحاول أن يكتشف ما عليه فعله، فمن غير المفاجئ أنه يريد أن يصدق بأن الحياة ما زالت تحمل له وعودا لأنه خائف من المجهول، لاسيما أنه في الثلاثينات من عمره، ولا يزال يعتمد مادياً على أبيه. إنه يظن أن كل ما عليه فعله هو التطلع إلى "قائمة صغيرة لمعارفه من الرجال العازبين وقدر قليل من الحماسة والقليل من الشعر" (١٤٣ ؛ فصل ٧). يريد نيك أن يصدق بأن احتمال الوقوع في الحب لايزال قائما رغم فشل قصة الحب التي عاشها في مدينته السابقة، ورغم أن قصة الحب الأخرى التي عاشها في نيويورك، وكانت آخر مغامرة ضمن سلسلة مغامراته— قد باءت بالفشل، فهو يريد أن يؤمن بإمكانية تحقيق الآمال كما فعل جاتسبي: الأمل بأن رجلا يافعا بإمكانه أن يحقق لنفسه النجاح المادي الساحق كالذي حققه جاتسبي، وأن بإمكانه أن يقع في حب امرأة وأن يشعر بالتفاؤل نحو المستقبل. وعلى الرغم من تنشئته المحافظة فإنه يسهل علاقة الزنا بين جاتسبي وديزي التي تربطه بها علاقة قربى.

وعلى ما يبدو فليس هناك مفر من نزعة نيك ليسقط رغبته على وصفه لجاتسبي، بل تبدو طبيعية بما أن خبرته وخبرتنا ببطل القصة تتطور ضمن مكان مليء بأسئلة لا جواب لها وتناقضات بالإضافة إلى العديد من التفسيرات المحتملة، إن الدفع المؤثر للرواية بشكل كلي يدعونا لأن نسقط كما فعل نيك، معانينا على عالم الرواية وذلك لفهمها كليا.

بل إن اللائحة الأكثر اختصارا من النقاط غير المحددة في النص تتضمن الأسئلة التالية غير المجاب عنها ، والتي يجدها طلابي مربكة غالبا. لِمَ لم تتزوج ديزي توم بعد استلامها رسالة جاتسبي من أوروبا؟ بما أن جاتسبي قد عاد إلى لويس تيل في غضون ثلاثة أشهر من زفاف ديزي ، ألم تخبرها رسالته بأن تتوقع قدومه عاجلا؟ لماذا أحبت ديزي زوجها بشدة" (٨١ ؛ فصل ٨) بعد مرور ثلاثة أشهر فقط من الزواج علما بأنها لم تكن تريد الزواج منه في الليلة السابقة لليلة الزفاف؟ ما الذي يبقي توم وديزي معا رغم خيانة توم المتكررة لزوجته وتنقل الزوجين المتكرر وعدم الرضا عن الزواج البادي على الزوجين؟ ما هو شكل العلاقة بين ديزي وجاتسبي بعد اجتماعهما؟ (كتب فيتزجيرالد بأنه هو نفسه"لم تكن لديه مشاعر أو معرفة بالعلاقة العاطفية بين جاتسبي و ديزي منذ وقت اجتماعهم حتى وقت وقوع الكارثة") (رسائل ٣٤١-٤٢). ما القصة الحقيقية وراء علاقة نيك بالمرأة اليافعة التي تركها في مسقط رأسه؟ وما هي حقيقة مشاعر نيك وجوردان كل منهما تجاه الآخر؟ وأي نوع من الأشخاص هي جوردان؟ ونظرا لرفض القصة القاطع لمواقف توم العنصرية والمتحيزة جنسيا ، ما الذي يمكننا فهمه من ملاحظات نيك العنصرية والمتحيزة جنسيا والتي يقدمها النص دون تعليق؟ يبدو أنه يدعونا لقبولها؟ (لاحظ على سبيل المثال ، ملاحظة نيك في الفصل الثالث ، صفحة ٦٣ بأن "عدم إخلاص المرأة شيء ليس بإمكانك أن تلومها عليه حقا" ، وإشارته في الفصل الرابع ، صفحة ٧٣ إلى الشخصيات السوداء الثلاث في سيارة الليموزين على أنهم "ظبيان وفتاة" وهم "يضحكون بصوت عال وعيونهم تتجه نحو [جاتسبي و نيك] لترمقهم بنظرة متعالية") ، وبما أن النص لا يمدح الفقراء ولا الأغنياء ، فهل الرواية ضد النخبوية أم كارهة للبشرية؟ وما "الأفكار الغريبة و الرائعة" التي "تطارد جاتسبي حتى مخدعه ليلا" (١٠٥ ؛ فصل ٦)؟ لا يعطينا نيك أي توضيح للأفكار والعبارات الغامضة التي نجدها في أكثر من مكان : "مفاهيم" ، "رؤيا" ، "تصنع في الأسلوب أو الخطاب" أو "آراء تمدح الأشخاص"؟ ما الذي يمكننا فهمه من عيون الدكتور تي جيه ايكلبيرغ T.J. Eckleburg ، التي تتبوأ مكانة بارزة في خيال الرواية ، والتي قد تمثل عدة أفكار مختلفة؟

إن عيون الدكتور تي جيه ايكلبيرغ إنما هي واحدة من عدة صور غامضة في رواية مليئة بالغموض والتفاصيل الإيحائية التي تحث القراء على استعمال معانيهم الخاصة في فهمها. على سبيل المثال : ما المقصود بقوله : "رائحة ذهبية خافتة" أو "رائحة لامعة" (٩٦ ؛ فصل ٥)؟ وما الذي يعنيه بأن "شعاع الأمل" "كئيب" (٢٩ ؛ فصل.٢)؟ وما الذي علينا فهمه من قوله : "حدائق جاتسبي الزرقاء" (٤٣ ؛ فصل. ٣) أو الشعر القابع على خدود ديزي "مثل شخطة من الطلاء الأزرق" (٩٠ ؛ فصل٥)؟ وكيف بإمكان صوت ديزي "أن يقاوم الحرارة"؟ (١٢٥ ؛ فصل ٧) بالإضافة إلى أن وصف نيك غالبا ما يقر بعدم قدرته على توفير تفاصيل محددة ومتماسكة ، وذلك من خلال الاستعمال المتكرر لكلمات ، مثل : غير محدد ، متحفظ ، لايوصف ، غير قابل للشرح. وتصل هذه الكلمات الإيحائية

إلى قمة الغموض في عبارات مثل "تلك النظرة غير المألوفة، والمميزة قد ظهرت مرة أخرى على وجه جاتسبي" (١٤١ ؛فصل٧). إن كان نيك غير قادر على تحديد ما يدور في ذهنه ووصفه و شرحه فعلى القراء أن يتصوروا ما يعنيه نيك. تحثنا مثل هذه الثغرات في النص على إسقاط تجربتنا الخاصة ورغباتنا في سبيل الحصول على المعنى.

إن كون رواية "جاتسبي العظيم" تدعم العديد من القراءات النظرية المختلفة التي يحتويها هذا الكتاب لهو شهادة على عدم التحديد الموجود في الرواية، وباختصار، إن لم نسقط معتقداتنا ورغباتنا على النص فهناك قدر من المعنى المحدد في الرواية سيكون تفسيره الوحيد الذي يبقى لنا هو أن رواية "جاتسبي العظيم" تجسد عدم تحديد المعنى في عالم أخلاقي غامض بينما أعتقد بأن ذلك فهم مفيد للرواية، يرغب معظم القراء، ومنهم أنا بخاتمة تحوي أكثر من مثل هذا التفسير. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ، في هذا السياق، نزعة لردة فعل نقدية لجايه جاتسبي. على الرغم من أن الوصف المزدوج للشخصية التي يحمل اسمها عنوان الرواية، فإن جزءاً مهماً من ردة الفعل النقدية تميل إلى اعتبار جاتسبي بطلا رومانسيا كما نرى في الأمثلة التالية. فوفقاً لماريوس بيولي Marius Bewley ، جاتسبي "مليء بالطموح والخير" (٢٥)، وهو تشخيص بطولي للبطل الرومانسي الأمريكي الذي يمثل "طاقة مقاومة الروح" و"حصانة ضد التلوث الأخير" "للرخص و الفظاعة" (١٣). ويعتبر جيفري هارت Geffrey Hart أن جاتسبي هو "ممثل للبطل الأمريكي" (٣٤) و يدعي تشارلز سي ناش Charles C. Nash أن جيه جاتسبي "الذي يسهل لأجله كل شيء" هو "أفضل من يمثل ما يدعوه إيمرسون Emerson بلا محدودية الإنسان الفرد" The infinitude of the Private Man (٢٣). ويعتقد أندرو ديلون Andrew Dillon أن جاتسبي مفعم "بالطاقة المقدسة"(٦١)، ويقول كِنت كارترايت Kent Cartwright إن "حلم جاتسبي يجعل منه نبيلاً"(٢٢٩). ويعتقد توم بورنام Tom Burnam أن "جاتسبي نجا بشخصية سليمة و لم يفسده الفساد المحيط به." (١٠٥). وبالمثل تعتقد روز أدريان جالو Rose Adrienne Gallo أن جاتسبي "حافظ على براءته" حتى النهاية (٤٣)، أو كما يعبر عن ذلك أندريه لو فوت André Le Vot بقوله: إن جاتسبي لم يخسر أبداً "نزاهته الأصلية و سلامته الروحية" (١٤٤). وعندما يتم الاعتراف بالجانب الأكثر ظلمة لبطل الرواية، يكون معذوراً. فكما يناقش كارترايد قائلاً "يمكن لجاتسبي أن يكون بطلاً رومانسياً ومجرماً كذلك، لأن الكتاب يشكل له معياراً أخلاقياً تخيلياً يتجاوز المعيار التقليدي، وتقره حياته" (٢٣٢). أو أن جاتسبي هو " القديس المحب للملذات الحسية" (٥٠).[٥] كما يلخص لنا أندرو ديلون Andrew Dillon ما يراه من دمج بطل القصة للدنيوية والروحانية.

وبالطبع يشجع دفاع نك عن جاتسبي القراء للاستجابة إلى التعاطف مع بطل الرواية. ولكن، ونظراً لكمية المعلومات السلبية التي يزودنا بها نك نفسه عن جاتسبي، أثرت على الأغلب بعض العوامل الإضافية على استجابات هؤلاء النقاد الذين يرون الخير فقط في جاتسبي. وبعبارة أخرى، رغم أن نك يريدنا بشكل واضح أن

نستثني جاتسبي من إداناتنا لعالم جاتسبي، كما يستثنيه هو، يزودنا الراوي بأكثر مما يكفي من المعلومات التي تشكل مشكلة في وجه حكمنا بالتعاطف مع البطل. وفي الواقع فإن الجدال النقدي فيما إذا كان نيك راوياً يعتمد عليه أم لا، يؤكد هذا البعد المتعلق بعدم التحديد في الرواية.[٦]

إن إحدى طرق تفسير سبب ميل النقاد إلى تجاهل الكثير من مواد النقد في الرواية بتركيزهم فقط على العناصر المثيرة للإعجاب في رسم شخصية جاتسبي، هو أن البطل يلامس رغبة أو اعتقاداً شخصياً يتشارك فيه الكثير من القراء، والذي يشجعهم على رؤية جاتسبي في جانب إيجابي كلياً. وبالفعل وجدت أن معظم النقاد الذين يجعلون من جاتسبي شخصاً مثالياً، يجعلون أيضاً تاريخ أمريكا الذي لم ينل الفساد منه مثالياً، وهم الذين يعتبرون أن جاتسبي يمثله. يمثل جاتسبي لهؤلاء القراء أمريكا النظيفة البسيطة والتي دمرتها أنانية بعض الناس وسوقيتهم، أمثال ماير وولفشايم Meyer Wolfsheim و توم بوكانن كما دمرت جاتسبي.

يرى ريتشارد تشايس Richard Chase على سبيل المثال، جاتسبي جزءاً من "مثل أعلى للحياة الرعوية القديمة"، ويشاركه في ذلك ناتي بامبو Natty Bumppo ، وهكلبري فين Huck Finn، وإسماعيل Ishmael، ويرى فيه المثال الأفضل للبراءة، و الهروب، والدستور الشخصي البحت للسلوك " (٣٠١). و بالمثل، يجادل ماريس بيولي Marius Bewely في أن ذلك " الشاب المتأنق عند الحدود والذي يحلم وقت الفجر ويغني للصباح" كذاك الذي وصفه دافي كروكت Davy Crokett عام ١٨٣٦ ،بأنه " أحد أسلاف جاتسبي"، و سلالة نسب أمريكية تقليدية كهذه هي التي تجعل رومانسية شخصية جاتسبي تتجاوز السحر المحدود لعصر الجاز"(١٢٨). وبهذا يعتبر جاتسبي " الوريث الحقيقي للحلم الأمريكي" (بيولي Bewely ١٢٨) قبل أن يفسد ذلك الحلم تأثير المكان المقفر أخلاقياً، والذي استمر بمد حدوده أكثر فأكثر في قلب المجتمع الأمريكي. و قد يجادل المرء بأن المبدأ الفكري الأمريكي المعجب "بالفرد الصارم" — أو بأنواع أخرى مماثلة، كالفرد المنعزل أو المنشق أو المتفرد — تجعل الكثير من القراء يميلون إلى الإعجاب بالنواحي المثيرة للإعجاب في شخصية جاتسبي.

بينما يفسر الكثير من النقاد الذين لا يقارنون عالم عصر الجاز في الرواية بالفترة السابقة والأكثر بساطة ونقاء في تاريخ أمريكا شخصية جاتسبي بطريقة لا تجعله مثالياً. فيعتقد إدون فسل Edwin Fussel على سبيل المثال، أن الرواية تمثل نقد فيتزجيرالد Fitzgerlad المتعمد والقاسي للحلم الأمريكي و لجيل جاتسبي، ممثل الفرد الأمريكي. ولا يعتبر أي من ماثيو بروكلي Mathew Broccli أو أيه إي دايسون A. E. Dyson شخصية جاتسبي مثالية كذلك، وهما يقران، كـ فوسل Fussel، بأن بطل الرواية لا يسمو فوق فساد العالم الذي يعيش فيه، بل يشارك فيه. بعبارة أخرى، يبدو أن الكثير من النقاد يفسرون شخصية جاتسبي وفقاً لتصوراتهم عن ماضي أمريكا إلى حد كبير. وربما كان الاعتقاد بأن أمريكا كانت ذات يوم سليمة من الفساد، يساهم في رؤية جاتسبي ممثلاً لذلك الماضي النقي

obeikandl.com

الذي ولّى إلى الأبد الآن. بأي حال، توحي الدرجة التي يتجاهل فيها النقاد تماماً الجانب الأكثر ظلمة في شخصية جاتسبي، أو يحرصون على عذره بأن إسقاطات رغباتنا واعتقاداتنا الخاصة، على الأقل عندما يشجع النص بقوة هذه الإسقاطات، تغلب الدلائل التي يقدمها النص لتصحيح التفسير.

إن مقاومة العديد من النقاد لما يقدمه النص لتصحيح التفسير — و هي البيانات السلبية عن جاتسبي— معكوسة في الإشارات المتعددة في النص إلى مواد القراءة التي لم تحقق شيئاً، وبقيت غير مقروءة، والتي فشلت في فرض واقعها على قرائها. فأما الكتب في مكتبة جاتسبي، فلم تقص طيات صفحاتها لتسهيل استعمالها، وهذا دليل على أنها لم تقرأ أبداً، وأما مجلة القصة التي تقرؤها جوردان لتوم بوكانن، فهي غير منتهية و " تتبع في العدد القادم" (٢٢ ؛ فصل ١)، و يبدو أنها لا تنجح في إمتاعها كما يُفترض، فهي تقرؤها "بنغمة خافتة لا تتغير مع الكلمات" (٢٢ ؛ فصل ١)، و أما الرواية الشهيرة التي قرأها نك في انتظار خروج توم و ميرتل من غرفة النوم في شقتهما "فلم يكن لها أي معنى" عنده (٢٤ ؛ فصل٢). وكذلك فشلت الرسالة التي بعثها جاتسبي لديزي عندما كان خارج البلاد، والتي يفترض أن تمنع زواجها من توم في تحقيق الغاية منها، ورميت في حمامها، ورسالة نيك التي يتضرع فيها إلى وولفيشايم ليحضر جنازة جاتسبي لم تحقق الغاية منها. و كذلك يملك جاتسبي مجموعة كاملة من قصاصات الجرائد عن عائلة بوكانن ورغم ذلك "لا يعرف الكثير عن توم" (٨٤ ؛ فصل ٤)، وكذلك اشترى نيك مجموعة كاملة من الكتب عن التعاملات المصرفية لتساعده على تعلم العمل بالسندات، لكنها لم تكن له عوناً أبداً: فهو يعترف لجاتسبي أنه لا يجني الكثير من النقود (٨٧ ؛ فصل ٥)، ويعدل عن ترك وظيفته عندما يعود إلى ويسكونسن Wisconson في نهاية الصيف. ونجد أن البرنامج الزمني لتحسين الذات الذي كتبه جاتسبي عندما كان صبياً في نهاية كتابه الذي يتحدث عن هوبالونغ كاسيدي Hopalong Cassidy، وهو رمز غربي "للأمريكي الصالح"، يعِد بمستقبل مكرس للعمل بكد و للعيش النظيف، ورغم ذلك كبر جاتسبي ليصبح مجرماً. و على نقيض ما هو متوقع، نجد أن النص الوحيد الذي أدى الغرض منه ليس له أية وظيفة ليؤديها، فتوم متعصب منذ زمن بعيد، وقبل أن يقرأ "نشوء الإمبراطوريات الملونة" The Rise of the Coloured Empires، لذا قام الكتاب بتعزيز موقفه المتعصب عرقياً الذي اتخذه مسبقاً.

وكما توضح هذه الأمثلة، تبين لنا الرواية القدرة المحدودة للنصوص على تحقيق الغايات المرجوة منها. حتى وإن كان للنصوص معنى مستقل عن القراء، فإن ذلك المعنى لا يستطيع غالباً منافسة المعاني التي نسقطها على النص. وفي رواية فيها عدم تحديد إلى الدرجة التي نلمسها في رواية "جاتسبي العظيم" يتم التأكيد على قوة إسقاطات القراء في تكوين معنى للنص، سواء في محتوى الراوية من حيث الموضوع أم في تجربة القراءة الفاعلة التي يشجع النص عليها. وبهذا توضح رواية فيتزجيرالد نظرية القراءة باعتباره إسقاطاً للمعنى reading-as-projection وتدعونا

في الوقت ذاته لنسقط اعتقاداتنا ورغباتنا على النص. و بهذا تبدو هذه النظرية، كما يوحي مقدار كبير من الاستجابة النقدية للرواية، دقيقة للغاية، على الأقل فيما يتعلق برواية "جاتسبي العظيم."

أسئلة لمزيد من التدريب : تطبيق نهج استجابة القارئ على أعمال أدبية أخرى

إنّ الغاية من الأسئلة التالية أن تكون نماذج قد تساعد على استخدام نقد استجابة القارئ لتفسير أعمال أدبية جرت الإشارة إليها فيها أو أعمال من اختيار القارئ :

١- ما تجربة القراءة التي تنتج عن المعاني غير المحددة في القصة (كالشخصيات والأفعال والصور غير المشروحة بوضوح أو التي قد يكون لها معان متعددة) عندما يسترسل القارئ في قراءة كل فصل من الفصول الخمسة في قصة كايت شوبان "العاصفة" Kate Chopin's The Storm؟ و كيف يعكس محتوى القصة من حيث الموضوع تجربة القراءة هذه (كذكر "قراءة" بعض الشخصيات أو تحليل لشخصيات و مواقف أخرى)؟

٢- هل سيكشف تحليل قصيدة روبرت هيدن Robert Hayden " أيام آحاد الشتاء تلك" (١٩٧٥) Those Winter Sundays سطراً بسطر عن الطرق التي تبني بها القصيدة استجابة القارئ بوصفها حدثاً يحدث مع الوقت (أو أي قصيدة أخرى تفضل تحليلها) ؟

٣- هل سيكشف تاريخ الاستجابة النقدية لرواية جوزيف كونراد Joseph Conrad "قلب الظلام" Heart of Darkness (١٩٠٢) عن الجماعات التفسيرية التي حللت الرواية؟ يمكنك مثلاً التفريق بين الجماعات التفسيرية وتحليلها بتحديد الاستراتيجيات التفسيرية المستخدمة، والافتراضات التي بنيت عليها هذه الاستراتيجيات والقراءات التي تم بذلك إنتاجها.

٤- اجمع مجموعة من بيانات الاستجابة المقتضبة باستخدام قصة تركز تركيزاً قوياً على قضايا العرق، والجنس، والطبقة الاجتماعية الاقتصادية — كرواية توني موريسون Toni Morrison "العين الأشد زرقة" The Bluest Eye(١٩٧٠)— من طلابك أو زملائك في الصف أو أعضاء نادي الكتاب). و يجب أن تركز بيانات الاستجابة على مقاطع من القصة يجري فيها التأكيد بوضوح على هذه القضايا. استخدم هذه الاستجابات المكتوبة وما تتعلمه من المناقشات الجماعية في تحليل العلاقة المحتملة بين عرق الشخص، وجنسه، وخلفيته الاجتماعية الاقتصادية، وبين استجابته لتمثيل النص للعرق، والجنس، والخلفية الاجتماعية الاقتصادية. وبالرغم من أن هذا التمرين تخميني أكثر من كونه علمياً، ما الاستدلالات التي يمكن أن نستنبطها منه، وتستحق أن نضعها موضع الممارسة التجريبية في تعليم الأدب؟ اختر نصاً أحببته أو كرهته عندما كنت يافعاً لكنك لم تقرؤه منذ سنين. لخص القصة كما تذكرها بالاعتماد على الذاكرة، أو على أي ذكر لها في مذكراتك أو رسائلك أو ما توفر مما يشبه ذلك، واكتب بيان استجابة

obeikandl.com

كاملاً من وجهة نظرك عند قراءة الكتاب للمرة الأولى، متضمناً كل التجارب الشخصية والعلاقات التي ساعدتك على التفاعل مع الكتاب في ذلك الوقت. والآن أعد قراءة الكتاب واكتب بيان استجابة من جديد. ماذا يكشف بيان تحليل الاستجابة الذي يقارن أوجه الشبه والاختلاف بين القراءتين عن دور العوامل الذاتية واستراتيجيات التفسير في طريقة القراء في صنع المعنى؟ كيف يمكنك تطبيق ما تعلمته لتحسين طريقة تدريس الأدب؟

ملاحظات

١- على سبيل المثال، غالباً ما تتضمن مقتطفات عن استجابة القارئ مقالة من كتاب جوناثان كالر بعنوان "الشعرية البنيوية: البنيوية، واللغويات، ودراسة الأدب" وذلك بسبب اهتمام كالر بالطريقة التي يستخدم بها القراء استراتيجيات تفسيرية ليشكلوا المعنى. على كل حال، فإن كالر يهدف إلى تعيين الأسس الي تقوم عليها الاستراتيجيات التفسيرية التي نستخدمها، تماماً كما تسعى اللغويات البنيوية إلى رسم الأسس التي تقوم عليها اللغة التي نتحدثها. تعد البنى الأساسية، و ليس القراء، عند كالر، الأهداف الرئيسة للتحليل، لذلك سوف نقوم بدراسة كتابه في الفصل السابع "النظرية النقدية البنيوية".

٢- هذه الفقرة، والفرضية بأن هدف القارئ من قراءتها سوف يؤثر على إدراك القارئ للفقرة، مأخوذة من دراسة نفسية أجراها جيه إيه بيتشيرت و آ ر سي آنديرسون. أشكر براين وايت، زميلي في جامعة جراند فالي ستيت، الذي بيّن لي كيفية استخدام هذه الدراسة في تدريس نظرية استجابة القارئ.

٣- على الرغم من تصنيف الناقد آيزر ناقداً للظواهر (الذي يدرس نشاط القراءة على أنه تفاعل بين وعي المؤلف ووعي القارئ)، فإن كتابه يحتوي على الكثير من النقاط المشتركة مع المؤلفة روزنبلا.

٤- أخذت صيغة ناشئة لنظرية استجابة القارئ التبادلية مؤخراً والتي تكتسب رواجاً متزايداً اسم نظرية استجابة القارئ البلاغية. وتتضمن المؤلفات المهمة كتاب وين بووث "أدبيات السرد"، Rhetoric of Fiction وكتاب جيمس فيلان "السرد والبيان" Narrative as Rhetoric و كتاب بيتر رابينوويتز "ما قبل القراءة" Before Reading

٥- لقراءات مماثلة عن جاتسبي، انظر مثلاً تشيس، وجروس، وموور، وستيرن، وتريلينغ.

٦- من النقاد الذين يعتقدون أن وجهة نظر نيك جديرة بالثقة، نجد مثلاً باكستر، وديلون، وناش. ومن النقاد الذين يعتقدون أن تصورات الراوي لا يمكن الوثوق بها، نجد مثلاً كارترايت، وتشامبيرز، وسكريمجيور.

For further reading:

Beach, Richard. *A Teacher's Introduction to Reader-Response Theories.* Urbana, Ill.: NCTE, 1993.

Bleich, David. *Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism.* Urbana, Ill.: NCTE, 1975.

Buckler, Patricia Prandini. "Combining Personal and Textual Experience: A Reader-Response Approach to Teaching American Literature." *Practicing Theory in Introductory College Literature Courses.* Ed. James M. Cahalan and David B. Downing. Urbana, Ill.: NCTE, 1991. 36–46.

obeikandi.com

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980. (See especially "Literature in the Reader: Affective Stylistics," 21–67, and "Is There a Text in This Class?" 303–21.)

Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. London: Methuen, 1987.

Holland, Norman. "Hamlet—My Greatest Creation." *Journal of the American Academy of Psychoanalysis* 3 (1975): 419–27. Rpt. in *Contexts for Criticism. Donald Keesey.* 2nd ed. Mountain View, Calif.: Mayfield, 1994. 160–65.

———. "Unity Identity Text Self." *PMLA* 90 (1975): 813–22. Rpt. in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. 118–33.

Mailloux, Steven J. "Reader-Response Criticism?" *Genre* 10 (Fall 1977): 413–31.

Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

Probst, Robert E. *Response Analysis: Teaching Literature in Secondary School*. 2nd ed. Portsmouth, N.H.: Heinemann, 2004.

Rabinowitz, Peter J., and Michael W. Smith. *Authorizing Readers: Resistance and Respect in the Teaching of Literature*. New York: Teachers College Press, 1998.

Rosenblatt, Louise. "The Poem as Event." *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978. 6–21.

Tompkins, Jane P. "An Introduction to Reader-Response Criticism." *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. ix–xxvi.

For advanced readers:

Bleich, David. *Subjective Criticism.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Booth, Stephen. *An Essay on Shakespeare's Sonnets.* New Haven: Yale University Press, 1969.

———. "On the Value of *Hamlet.*" *Reinterpretations of Elizabethan Drama.* Ed. Norman Rabkin. New York: Columbia University Press, 1969. 77–99.

Davis, Todd F., and Kenneth Womack. *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*. New York: Palgrave, 2002.

Fish, Stanley. *Surprised by Sin: The Reader in* Paradise Lost. New York: St. Martin's, 1967.

Holland, Norman. *5 Readers Reading.* New Haven: Yale University Press, 1975.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

———. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.

Mailloux, Steven. *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982.

Richards, I. A. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement.* 1929. New York: Harcourt Brace, 1935.

Rosenblatt, Louise. *Making Meaning with Texts: Selected Essays*. Portsmouth, N.H.: Heinemann, 2005.

Tompkins, Jane, ed. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

Notes:

1. For example, reader-response anthologies often include an essay from Jonathan Culler's *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* because of Culler's interest in the way readers use interpretive strategies to make meaning. However, Culler's goal is to map the structures that underlie the interpretive strategies we use, just as structural linguistics seeks to map the structures that underlie the languages we speak. For Culler, underlying structures, not readers, are the ultimate objects of analysis, which is why we'll examine his work in chapter 7, "Structuralist Criticism."
2. This passage, and the hypothesis that the reader's purpose in reading it will influence his or her perception of the passage, is taken from a psychological study conducted by J. A. Pichert and R. C. Anderson. My thanks to Brian White, my colleague at Grand Valley State University, for showing me how it can be used to teach reader-response theory.

obeikandl.com

3. Although Iser is generally classified as a phenomenological critic (one who studies the activity of reading as an interaction between the author's consciousness and the reader's), his work has a good deal in common with that of Rosenblatt.
4. An emerging form of transactional reader-response theory that is growing in popularity has recently taken the name rhetorical reader-response theory. Key texts are Wayne Booth's *The Rhetoric of Fiction,* James Phelan's *Narrative as Rhetoric,* and Peter Rabinowitz's *Before Reading.*
5. For similar readings of Gatsby, see, for example, Chase, Gross, Moore, Stern, and Trilling.
6. Critics who believe Nick's viewpoint is trustworthy include, for example, Baxter, Dillon, and Nash. Critics who believe the narrator's perceptions cannot be trusted include, for example, Cartwright, Chambers, and Scrimgeour.

Works cited:

Baxter, Charles. "De-faced America: *The Great Gatsby* and *The Crying of Lot 49*." *Pynchon Notes* 7 (1981): 22–37.

Bewley, Marius. "Scott Fitzgerald's Criticism of America." *Sewanee Review* 62 (1954): 223–46. Rpt. in *Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald's* The Great Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986. 11–27.

Bleich, David. *Subjective Criticism.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Bruccoli, Matthew J. "*The Great Gatsby* (April 1925)." *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. 220–24.

———. "Preface." *The Great Gatsby.* 1925. New York: Macmillan, 1992. vii–xvi.

Burnam, Tom. "The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of *The Great Gatsby*."

College English 13 (1952). Rpt. in *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays*. Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 104–11.

Cartwright, Kent. "Nick Carraway as an Unreliable Narrator." *Papers on Language and Literature* 20.2 (1984): 218–32.

Chambers, John B. *"The Great Gatsby." The Novels of F. Scott Fitzgerald.* London: Macmillan, 1989. 91–126.

Chase, Richard. *"The Great Gatsby": The American Novel and Its Traditions.* New York: Doubleday, 1957. 162–67. Rpt. in The Great Gatsby: *A Study.* Ed. Frederick J.

Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 297–302.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1902. New York: Norton, 1988.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.

Dillon, Andrew. *"The Great Gatsby*: The Vitality of Illusion." *Arizona Quarterly* 44.1

(1988): 49–61.

Dyson, A. E. *"The Great Gatsby.* Thirty-Six Years After." *Modern Fiction Studies* 7.1 (1961). Rpt. in *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays.* Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 112–24.

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

———. "Literature in the Reader: Affective Stylistics." *New Literary History* 2.1 (1970): 123–62. Rpt. in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. 70–100.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby.* 1925. New York: Simon & Schuster, 1995.

———. *The Letters of F. Scott Fitzgerald.* Ed. Andrew Turnbull. New York: Scribner's, 1963.

Fussell, Edwin. "Fitzgerald's Brave New World." *ELH*, *Journal of English Literary History* 19 (1952). Rpt. in *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays.* Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 43–56.

Gallo, Rose Adrienne. *F. Scott Fitzgerald.* New York: Ungar, 1978.

Gross, Barry Edward. "Jay Gatsby and Myrtle Wilson: A Kinship." Excerpted in *Gatsby.* Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1991. 23–25.

Hart, Jeffrey. " 'Out of it ere night': The WASP Gentleman as Cultural Ideal." *NewCriterion* 7.5 (1989): 27–34.

openkanal.com

Holland, Norman. "Unity Identity Text Self." *PMLA* 90 (1975): 813–22. Rpt. in *Reader- Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. 118–33.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Le Vot, Andre. *F. Scott Fitzgerald: A Biography*. Trans. William Byron. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1983.

Lowe-Evans, Mary. "Reading with a 'Nicer Eye': Responding to *Frankenstein*." *Case Studies in Contemporary Criticism. Mary Shelley's* Frankenstein. Ed. Johanna M. Smith. Boston: Bedford, 1992. 215–29.

Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Viking, 1949.

Moore, Benita A. *Escape into a Labyrinth: F. Scott Fitzgerald, Catholic Sensibility, and the American Way.* New York: Garland, 1988.

Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1970.

Nash, Charles C. "From West Egg to Short Hills: The Decline of the Pastoral Ideal from *The Great Gatsby* to Philip Roth's *Goodbye, Columbus." Philological Association* 13 (1988): 22–27.

Phelan, James. *Narrative as Rhetoric*: *Technique, Audiences, Ethics, Ideology.* Columbus: Ohio State University Press, 1996.

Pichert, J. A., and R. C. Anderson. "Taking Different Perspectives on a Story." *Journal of Educational Psychology* 69.4 (1977): 309–15.

Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987.

Rosenblatt, Louise. *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978.

Scrimgeour, Gary J. "Against *The Great Gatsby*." *Criticism* 8 (1966): 75–86. Rpt. in

Twentieth- Century Interpretations of The Great Gatsby. Ed. Ernest Lockridge. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1968. 70–81.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones, 1818.

Stern, Milton R. *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald.* Urbana: University of Illinois Press, 1970.

Trilling, Lionel. "F. Scott Fitzgerald." *The Liberal Imagination.* New York: Viking, 1950. 243–54. Rpt. in The Great Gatsby: *A Study.* Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 232–4.

o b e i k a n d l . c o m

الفصل السابع

obeikandl.com

النظرية النقدية البنيوية

Structuralist criticism

لا بد لدارس المدرسة البنيوية أن يضع على رأس قائمة الأولويات لديه أنّ الاستخدامات الشائعة لكلمة "بنية" لا تعني دائماً و بالضرورة أنّ هناك نشاطاً بنيويا يحدث في مكان ما، فعلى سبيل المثال، لا تكون منخرطاً في أي نشاط بنيوي إذا كنت تدرس البنية المادية لمبنًى ما من أجل اكتشاف مدى استقرار هذه البنية المادية أو الجمالية التي تبرزها. بينما تكون منخرطاً في نشاط بنيوي إذا كنت تدرس البنية المادية لكل المباني في ضواحي أمريكا المدنية التي بنيت في عام ١٨٥٠ من أجل معرفة المبادئ التي تحكم هذا النسق البنيوي. وتكون أيضاً منخرطاً في نشاط بنيوي إذا ما درست بنية مبنًى واحد لتكتشف كيف يشير بناؤه إلى مبادئ نظام بنيوي معين. وتضع في المثال البنيوي الأول نظاماً بنيويا للتصنيف، بينما تحاول في المثال الثاني تفسير كيفية انتماء شيء واحد إلى طبقة بنيوية معينة.

وينطبق النموذج نفسه من النشاط البنيوي الذي أسلفناه على الأدب أيضاً، إذ لا تكون منخرطاً في نشاط بنيوي إذا كنت تصف بنية قصة قصيرة من أجل فهم معنى النص أو تقييمه إذا ما كان نصا جيدا أو لا ، لكنك تكون منخرطا في نشاط بنيوي إذا ما كنت تدرس بنية عدد كبير من القصص القصيرة لتكتشف المبادئ الأساسية التي تحكم نسقها، مثل: دراسة المبادئ التي تحكم التوالي السردي (نسق ترتيب الأحداث)، أو التشخيص (وظيفة كل شخصية فيما يتعلق بالسرد بشكل كلي). و تكون أيضا منخرطا في نشاط بنيوي إذا كنت تقوم بوصف بنية عمل أدبي واحد من أجل معرفة كيفية إظهار المبادئ الأساسية لنظام بنيوي معين بوساطة نسقها التأليفي.

إذاً لا يعير النقاد البنيويون أي اهتمام لمبان، أو أعمال أدبية مفردة إلا إذا أردنا أن نكتشف دلالات هذه الأعمال المفردة على التركيبات (البُنى) الكامنة و المنظمة لكل الأعمال الأخرى التي تقع تحت النوع نفسه. وترى البنيوية نفسها على أنها علم إنساني يسعى –وبطريقة منظمة –لفهم البنى الأساسية التي تشكل التجربة البشرية، وبالتالي فهم السلوك البشري و إنتاجاته. ولهذا يجب ألا نفكر بالبنيوية على أنها حقل اختصاص، بل على أنها طريقة لتنظيم التجربة البشرية المستخدمة في حقول الاختصاص المختلفة مثل :علم اللسانيات، وعلم الإنسان، وعلم الاجتماع، و علم النفس، والدراسات الأدبية.

ويتكون العالم الذي نعيش فيه بالنسبة للبنيوية من مستويين أساسيين : مستوى ظاهر ، و آخر خفي. ويتكون المستوى الظاهر مما يمكن أن نسميه "الظواهر السطحية" : العدد غير المحدود من الأشياء ، و النشاطات ، والسلوكيات التي نقوم بها ، أو نراها ، أو نتعامل معها يومياً. و يقوم المستوى الخفي من العالم على البنى التي تشكل و تنظم كل الظواهر التي نستطيع فهمها. فعلى سبيل المثال ، تتكون اللغة الإنجليزية مما يزيد على المليون كلمة ، وقد تلفظ كل واحدة منها بطريقة مختلفة عن طريق متحدثين مختلفين ، وهذا بدوره يؤدي لملايين اللفظات المختلفة للكلمات المفردة. كيف يستطيع المتحدث الأصلي للغة الإنجليزية أن يتقن هذا العدد الهائل من المفردات اللغوية للتواصل مع الآخر بشكل متطور و في عمر مبكر؟

تبدو الإجابة سهلة على هذا التساؤل : رغم أن هناك ملايين الظواهر اللغوية السطحية (الكلمات و طرق لفظها المختلفة) فإن هناك بنية سهلة نسبياً تنظم كل هذه الكلمات ، و هذه البنية هي ما يتقنه المتحدث الأصلي للغة. إنّ بنية كلمات اللغة الإنجليزية تتكون مما يقرب من واحد و ثلاثين مقطعاً صوتياً إضافة إلى القوانين التي تربط بعضها ببعض. و مع العلم بأن معظمنا غير مدرك لهذه القوانين ، توضح قدرتنا على ممارسة اللغة أننا اكتسبنا هذه البنى بدون إدراك منا. ولذلك يصح أن نقول : إننا لا نملك لغة على الإطلاق إن لم يكن هناك نظام بنيوي يحكم هذه اللغة. وهذا بالطبع ينطبق على العالم الطبيعي من حولنا ؛ فبدون المبادئ البنيوية التي تتيح لنا تنظيم العالم وفهمه من حولنا ، ستصبح كل البيانات التي نستقيها من خلال حواسنا هائلة و غير مفهومة. إن هذه المبادئ البنيوية سواءٌ كنا مدركين لها أم لا ، تجعلنا قادرين مثلا على تمييز الخضروات (تنمو في التربة ، تؤكل) من الحجارة (لا تنمو و لا تؤكل) أو من أي شيء آخر. وتتيح لنا هذه المبادئ البنيوية أيضا أن نميز بين المجموعات التابعة لنفس المجال ، فمثلا نميز في الحياة النباتية بين نبات ذي خصائص طبية ، و نبات ذي خصائص ضارة ، ونبات ذي خصائص لا نافعة ولا ضارة.

و توضح كل الأمثلة التي أسلفناها أن العالم من حولنا يتكون من عدد لا يحصى من الأشياء و الأحداث (عدد لا يحصى من الظواهر السطحية) ، وأن البنى التي تشكل و تنظم كل هذه الظواهر قليلة العدد نسبيا. كما توضح هذه الأمثلة أن العالم بدون هذه البنى سيكون - بلا ريب - عبارة عن فوضى.

ولكن من أين أتت هذه البنى؟ يعتقد اللغويون أن من شكل هذه البنى هو العقل البشري الذي يعتبرونه آلية بناء ، و هذه بلا ريب فكرة مهمة و متطرفة لأنها تعني أن النظام الذي نراه في العالم ليس إلا نظاما فرضناه نحن عليه. إن فهمنا للعالم ليس ناتجا عن إدراكنا للبنى الموجودة أصلا فيه فالبنى التي نعتقد أننا ندركها في العالم ليست إلا بنى تولد معنا (فطرية) ثم نسقطها على العالم لنستطيع التعامل معه. ولهذا السبب ترى البنيوية نفسها على أنها علم الإنسان لأن سعيها لاكتشاف البنى التي تشكل ظواهر العالم السطحية (رياضيات ، و أحياء ، ولسانيات ، ودين ، وأدب ، إلخ) يتضمن بالضرورة سعيا لاكتشاف شيء عن البنى الفطرية داخل الوعي البشري.

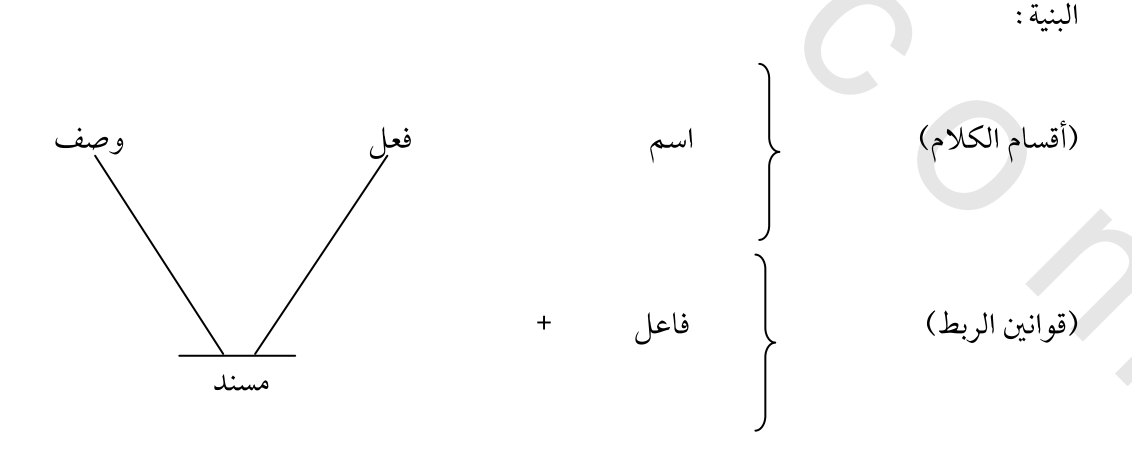
قبل أن نتقدم في الحديث أكثر عن البنيوية، يجب علينا أولا أن نتوقف لنرى كيف تعرّف البنيوية مفهوم "البنية." نقول بداية - و كما ذكرنا آنفا - إن البنى لا تعني موجودات مادية، بل هي أطر مفاهيمية نستخدمها لتنظيم الموجودات المادية وفهمها. و لذلك نقول إن البنية عبارة عن أي نظام مفاهيمي يحتوي الخصائص الثلاث الآتية: الأولى: الكمال، والثانية: التحول، والثالثة: التنظيم الذاتي. ونعني "بالكمال" أن يعمل النظام وحدةً واحدة؛ فهو ليس مجرد مجموعة من الأمور المستقلة تماما مثل الماء الذي يختلف عن مكوناته (هيدروجين وأكسجين). أما "التحول" فيعني أن النظام غير ثابت فهو قابل للتغير و التبدل كما هو الحال في قدرة اللغة على تحويل وحدات صوتية إلى ألفاظ (كلمات و جمل) جديدة. و نعني "بالتنظيم الذاتي": أن التحولات التي تقدر البنية على أدائها لا يمكن أبدا أن تخرج عن نظامها البنيوي فالأشياء الناتجة عن عملية التحول يجب أيضا أن تتبع النظام و تلتزم بقوانينه.

وتفترض البنيوية أن كل الظواهر السطحية تنتمي لنظام بنيوي ما، سواءٌ كنا مدركين لهذا النظام أم لا ولتوضيح علاقة الظواهر السطحية بالبنية فلننظر إلى هذا الرسم البياني المبسط:

الظواهر السطحية:

(الكلمات)	كلب	يركض	بفرح
	شجرة	تبدو	خضراء
	سوزان	تبدو	طويلة
	الغيوم	تسير	بشؤم
	الحكمة	تأتي	ببطء

البنية:



obeikandi.com

إذا قرأت صفوف الظواهر السطحية من اليسار إلى اليمين فسيتكون لديك جمل مفردة مثل "يركض الكلب بفرح"، و "تبدو الشجرة خضراء"، لكن إذا ما قرأت كل الأعمدة من أعلى لأسفل ستلاحظ وجود الظاهرة السطحية التي تتكون من خمس عشرة كلمة مختلفة تتحكم بها بنية واحدة تتكون من ثلاثة أقسام للكلام و قانوني ربط. إذا فإن أية جملة من الرسم البياني مثل "يركض الكلب بفرح" ليست إلا ظاهرة سطحية محكومة بهذه البنية :

فاعل (اسم) + مسند(فعل + وصف)

و نلاحظ هنا أن الأجزاء المكونة للبنية دائماً ما تكون أقل بكثير من الأجزاء المكونة للظاهرة السطحية لأن هدف البنية أصلا هو التنظيم، و التصنيف، و التبسيط.

إن معظم الأمثلة التي سقناها حتى الآن متعلقة باللغة، و هذا ليس بغريب، لأن اللغة تعتبر أهم بنية أساسية للبشر، و البنية التي تعتمد عليها بنى أخرى كثيرة، ولأن اختصاص اللغويات البنيوية يعتبر مصدر معظم مصطلحات البنيوية، دعونا نلقِ نظرة مختصرة على هذا الحقل.

اللغويات البنيوية

يعتبر فيرديناند دي سيسيور Ferdinand de Saussure أن العقل هو العامل وراء تطوير اللغويات البنيوية على الرغم من أن أعماله لم تشتهر وتترجم للإنجليزية حتى نهاية الخمسينيات من القرن الماضي. و كانت تدرس اللغة قبله من حيث تاريخ تغيرات الكلمات المفردة عبر الزمن، وكان يعتقد قبله أيضاً أن الكلمات تحاكي الأشياء التي تشير إليها. و لكن دي سيسيور أدرك أننا بحاجة إلى فهم اللغة لا باعتبارها مجموعة من الكلمات المفردة و تاريخها، بل باعتبارها نظاماً بنيوياً يظهر العلاقات بين الكلمات عند استخدامها في زمن معين، وهذا محور تركيز البنيوية، فهي لا تبحث عن أسباب وأصول اللغة، بل تبحث عن القوانين التي تحكم وظائفيتها.

وللتمييز بين البنى التي تحكم اللغة و ملايين الملفوظات التي تشكل ظواهرها السطحية، سمّى سيسيور بنية اللغة بـ "اللغة"، و سمّى ظواهرها السطحية بـ "الكلام". ومما لا شك فيه أن "اللغة" هي الجزء الذي يستحق الدراسة عند البنيويين و لا يدرس "الكلام" إلا لإظهار "اللغة". و من الجدير بالذكر هنا أن هذه التسميات أو المصطلحات تستخدم أيضا عند البنيويين الذين يدرسون الأدب؛ فكما سنرى لاحقا في هذا الفصل، يبحث النقاد البنيويون عن "اللغة" التي تنظم أعمالا أدبية مفردة و التي تنظم أيضا نظام الأدب بشكل كلي.

لقد ذكرنا آنفاً أن مكونات البنية ليست مجرد مجموعة من الأمور المستقلة، إذ إن مجموعها يشكل وحدة عمل واحدة لأنها ببساطة مرتبطة بعضها ببعض. وقد لاحظ دي سيسيور أننا ندرك هذه المكونات في بنية اللغة بسبب اختلافاتها عن بعضها. و يعني "الاختلاف" هنا قدرتنا على معرفة شيء، أو صوت، أو مفهوم معين من خلال

إدراكنا للاختلاف الموجود بينه و بين أمور أخرى؛فاللون الأحمر أحمر لأننا ندرك اختلافه عن الأزرق والأخضر....إلخ. و تقول البنيوية: إن العقل البشري يدرك الاختلاف بطريقة أفضل من خلال الأضداد و التي تسميها البنيوية "التقابل الثنائي": فكرتان متعاكستان تفهم إحداهما عن طريق تعارضها أو تقابلها مع الفكرة الأخرى كما هو الحال في فهمنا لكلمة (أعلى) عن طريق فهمنا للكلمة التي تقابلها (أسفل)،أو فهمنا لِ (ذكر) من خلال فهمنا لِ (أنثى) و العكس صحيح.

وقد قال دي سيسيور مخالفاً كل من سبقه: إن الكلمات لا تشير ببساطة إلى الأمور العائدة عليها في هذا العالم. فبالنسبة له تعتبر الكلمة "إشارة" لغوية تتكون مثل العملة من جزأين لا ينفصلان: "دال + مدلول". و يمكننا تعريف الدال على أنه "صوت و صورة" (البصمة الذهنية لصوت لغوي ما – الحروف) و المدلول هو المفهوم الذي يعود عليه الدال (الشيء نفسه). فالكلمة إذا ليست مجرد دال فقط أو مدلول فقط بل كليهما معا. و لا يقف دي سيسيور هنا، بل يتابع و يبرز أن العلاقة بين الدال و المدلول علاقة اعتباطية: أي أنه ليس من الضروري أن توجد علاقة منطقية بين الصورة و الصوت (الحروف) و المفهوم (الشيء) الذي تعبر عنه، فمثلا لا يوجد منطق في العلاقة بين الشجرة (المدلول) و الصورة و الصوت أو الدال (ش ج ر ة) ، لماذا لا تكون مثلا (ل ي ف رة) أو أي دال آخر؟! ومن هنا استنتج دي سيسيور أن العلاقة بين الدال و المدلول علاقة اعتباطية لا تخضع للمنطق، بل للأعراف الاجتماعية التي تسمي الأشياء كما تريد.

إن حقيقة ارتباط الدوال (جمع دال) بالمفاهيم الموجودة في عقولنا وليس بالأشياء الموجودة حقاً في العالم هي حقيقة مهمة جدا للبنيوية، فكما قلنا سابقا، تؤمن البنيوية أن إدراكنا للعالم ينتج عن طريق نسق مفاهيمي فطري موجود في وعي الإنسان. و بالتالي نحن لا نكتشف العالم، بل نخلقه بناءً على البنى الفطرية داخل عقولنا. ولأن اللغة تعتبر أهم هذه البنى ، و تعتبر أيضا البنية التي نتناقل معتقداتنا من جيل إلى جيل من خلالها، فمن المنطقي أن نقول إن إدراكنا للعالم وفهمنا له بالطريقة التي نقوم بها يحدث من خلال اللغة. و لهذا فإن تعلم لغات أخرى يعني أيضا تعلم رؤية العالم بطرق جديدة.

إذا تعلم الناطقون باللغة الإنجليزية لغة الإسكيمو، على سبيل المثال فإنهم سيتعلمون معها أيضا كيف ينظرون إلى الثلج بطريقة مختلفة؛ حيث سيتعلمون أن هناك كلمات كثيرة لما يسمى بالإنجليزية ثلجا ببساطة، وهذه كلمات تعتمد على حجم الثلج، و شكل رقاقاته، و الزاوية التي يسقط حسبها، و كثافته، و الاتجاه الذي تهب منه العاصفة الثلجية...إلخ. كذلك الأمر إذا تعلم الإنجليزي اللغة الإسبانية فسيتعلم الإنجليزي بالإضافة إلى اللغة طرقا جديدة للنظر إلى الوجود و الكينونة البشرية حيث يوجد في اللغة الإسبانية نوعان من أفعال الكينونة: الأول: يستخدم في اللغة الإنجليزية للحديث عن الكينونة الدائمة مثل "أنا إنسان" أو " أنا امرأة" ، و الثاني: يستخدم عند

الحديث عن الكينونة التي قد تتغير مثل " أنا سائق سيارة أجرة". و بهذا نلاحظ أن تكلم لغة ما يعني أن نأخذ بعين الاعتبار مظاهر معينة تتعلق بتجاربنا في هذه الحياة: أي أن اللغة تنقل لنا تجاربنا عن العالم، و عن أنفسنا فهي تحدد ما نرى عندما ننظر حولنا و عندما ننظر إلى أنفسنا أيضا.

إن الاعتقاد بأولية اللغة في تشكيل التجربة البشرية، يعتبر مهماً جداً لطلاب الثقافة البشرية لذلك قبل أن نرى طرق البنيوية في التعامل مع الأدب، فلنلق نظرة مقتضبة على حقلين علميين تؤدي فيهما البنيوية دوراً هاماً: علم الإنسان البنيوي، الذي يعتبر دراسة مقارنة للثقافات الإنسانية، و علم السيميائية الذي يعنى بدراسة أنظمة الإشارات خاصة ما ينطبق على تحليل الثقافة الشعبية. ومما لا شك فيه أن أمثلة عن النشاط البنيوي في كلا الحقلين ستساعدنا على فهم المشروع البنيوي بشكل كلي، و تمهد لنا الطريق لفهم أفضل عند الحديث عن تطبيقات البنيوية على الأدب.

علم الإنسان البنيوي

أنشأ كلود ليفي شتراوس Claude Levi-Strauss في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي ما نستطيع تسميته بعلم الإنسان البنيوي. و يسعى هذا الحقل من العلوم إلى التعرف على الصفات المشتركة و البنى التي تجمع كل الثقافات البشرية بغض النظر عن الفروق الجلية في ظواهرها السطحية، فمثلا على الرغم من اختلاف الطقوس التي تمارسها شعوب مختلفة للتعبير عن مناح مهمة في حيوات مجتمعاتهم، يبدو أن كل الثقافات البشرية تملك نفس النهج الرمزي في اختيار رفيق الحياة أو العلاقات العائلية، أو بدء مرحلة النضج على سبيل المثال. فوضع إنسان في امتحان لمعرفة مدى نضجه (رميه في البرية بدون طعام، أو شراب، أو ملابس، أو سلاح، و توقع خروجه من هذا المأزق لأنه نضج عقليا) يبدو مختلفا جدا عن حفل عيد ميلاد بالعام الواحد و العشرين لشخص آخر في سكن الجامعة، و لكن مفكري علم الإنسان البنيوي يقولون إن الفروق تكمن في الظواهر السطحية فقط. و يعبر اللغويون البنيويون عن هذا بقولهم: إن الفرق يبدو جليا في مستوى "الكلام" فقط لأن كل الممارسات من الطقوس الثقافية تملك في النهاية "اللغة" أو البنى نفسها، إذ إن الطريقتين كلتيهما تملكان طقوسا احتفالية: يحتفل بالعائد سالما من البرية بتغسيله من قبل أعضاء مجتمعه و يحتفل بالآخر عن طريق إطفاء الشموع. كما أن الطريقتين كلتيهما تملكان أمورا أخرى متشابهة مثل الزينة التي توضع في الحالة الأولى على الجسد و في الحالة الثانية على قبعات الاحتفال مثلا. وأخيرا نقول إن كلا الطريقتين تتضمنان أيضا تناول طعام مميز في نهاية الطقس الاحتفالي، و قد يكون الطعام في الحالة الأولى عبارة عن قلب حيوان قوي أو ما شابه و في الحالة الثانية الكعك و الشراب.

obeikandl.com

إن وجود التشابهات الثقافية بين ما يبدو على أنه أساطير مختلفة، أو ثقافات مختلفة كان أحد الأمور التي أثارت اهتمام شتراوس. و كان هدفه أن يكتشف أن ما قد يبدو لنا أساطير "مختلفة" ليس في حقيقة الأمر إلا نسخاً من أسطورة واحدة من أجل إثبات أن البشر المنتمين إلى ثقافات مختلفة يشتركون في بنى الوعي البشري ذاتها. ويقول شتراوس إن هذه التشابهات البنيوية تشير إلى أن بعض الاهتمامات البشرية تتجاوز الحدود الثقافية، وأن هذه التشابهات البنيوية تحمل أيضا معها أسئلة عملية مثل: تحديد الروابط العائلية (لتحديد مسألة الميراث و سفاح القربى) و أسئلة أخرى فلسفية مثل أصل الجنس البشري. و قد قام شتراوس بتحليل أسطورة أوديب الذي يعتقد أنها تحتوي الصراع المعرفي بين فكرة أننا نولد نتيجة توحد جنسي بين ذكر و أنثى و الفكرة الشائعة في الكثير من الثقافات و التي تؤمن أن الإنسان ناتج عن الطين كما هو الحال في الإنجيل. و يقول شتراوس عن هذا إنه لا يوجد نسخة حقيقية أو أصيلة لأي من هذه الأساطير لأن كليهما في النهاية يحتوي على البنى التي تسعى لفهم الكون.

و يرى شتراوس من منظور بنيوي أن العدد الهائل للأساطير من ثقافات مختلفة يمكن اختصاره من خلال البنيوية ليكون عددا بسيطا مما أطلق عليه تسمية "وحدة الأسطورة الرئيسة" (الوحدات الأساسية المكونة للأسطورة). وإذا ما أردنا مقاربة مفهوم "وحدة الأسطورة الرئيسة" للغة نقول إن "وحدة الأسطورة الرئيسة" تعمل تماما عمل البنى التي توضح العلاقة بين الكلمات في الجملة كعلاقة الفاعل بالفعل مثلا. و بالتالي فإن "قتل البطل الوحش" تحتوي نفس "وحدة الأسطورة الرئيسة" التي تشكل "خالف البطل قانونا أخلاقيا". و يتابع شتراوس فيقول إنّ "وحدة الأسطورة الرئيسة" تحتوي العديد من التنوعات، فمثلا جملة "قتل البطل الوحش" تحتوي على العديد من أنواع الأبطال (غني، فقير، يتيم...إلخ) الذين يقتلون العديد من أنواع الوحوش (ذكر، أنثى، نصف إنسان، بحري...إلخ) للعديد من الأسباب (الظّفر بزوجة، إنقاذ شعب، تحسين النفس...إلخ). و نلحظ هنا أن النظام البنيوي الذي يزودنا بعدد قليل من البنى المشكلة للأساطير، يمنحنا فرصة أفضل لفهم العدد الكبير من الأساطير التي تتشكل حول العالم.

مما لا شك فيه أن الأساطير أنماط سردية، و بالتالي فإن " وحدة الأسطورة الرئيسة" تعتبر بنية سردية، و هذا بدوره يشير إلى أن التحليل البنيوي للأساطير يتعلق بالتحليل البنيوي للأدب كما سنرى لاحقاً في هذا الفصل عند الحديث عن الجزء الذي عنوانه "بنية الأنواع الأدبية" حيث يؤمن بعض النقاد الأدبيين بأن الأدب ليس إلا إعادة قص لنفس الأسطورة و لكن خلف أقنعة مختلفة.

السيميائية (علم الإشارات)

تطبق السيميائية رؤى البنيوية على دراسة أنظمة الإشارات، كما قامت بتطبيقها بنيوية علم الإنسان. يمكننا تعريف نظام الإشارات على أنه الشيء أو السلوك اللغوي و غير اللغوي الذي يمكن تحليله و كأنه لغة متخصصة: أي

أن السيميائية تدرس الطرائق اللغوية و غير اللغوية التي تنتهجها الأشياء و السلوكيات على نحو رمزي لتخبرنا بشيء ما. و تهتم السيميائية في مجال التحليل الأدبي بالأعراف الأدبية مثل القوانين، والأدوات الأدبية، و الأجزاء التي تشكل البنى الأدبية. و لأننا سنتطرق لهذا الموضوع بالتفصيل في الجزء المعنون بـ"البنيوية و الأدب"، دعونا نركز الآن على الاستخدامات غير اللغوية للسيميائية.

لنأخذ المثال التالي: تخيل رؤية فتاة شقراء جميلة مضطجعة ترتدي ثوباً مخملياً أسود ضيقاً مصورةً على لوحة إعلانات كبيرة كإعلان لنوع معين من المشروبات الروحية: عند تحليل هذا الإعلان سيميائياً نقول إنّ من يشرب هذا النوع من المشروبات الروحية في الإعلان سيصبح جذابا للنساء الجميلات كالفتاة الظاهرة في صورة الإعلان. ويشير هذا المثال إلى أن السيميائية طريقة فعالة و مفيدة في تحليل الثقافة الشعبية.

و لنأخذ مثالا آخر قام بتحليله رولاند بارت Roland Barthes أحد رموز السيميائية. وقد حلل بارت سيميائية مصارعة المحترفين (نوع من المصارعة التي يحمل أبطالها أسماء جذابة غير أسمائهم، ويرتدون أزياء معينة، وينسقون المباراة مسبقا). و يقول بارت إن هذا النوع من المصارعة يمكن تحليله باعتبارها لغةً ذات هدف معين، و هذا الهدف هو منح الجماهير الشعور الرائع بالرضا عند مشاهدتهم للعدالة تنتصر في سياق (غير محاك للحياة أبدا) يكون فيه جليا من الخير و من الشرير. و يتابع بارت بقوله إن هذا الهدف يبدو جليا عند ملاحظة التشابه في البنى لكل المباريات، و هذه البنى هي: الأولى: يكون كل مصارع عبارة عن نوع واضح من البشر (الوضيع، البربري، الجيد...إلخ)، الثانية: تحتوي كل مباراة على متنافسين يسهل تمييزهم كأخيار أو أشرار من خلال نوعهم الواضح أو سلوكهم في أثناء المنافسة، الثالثة: تنتهي كل مباراة بفوز الخير على الشر.

ويتابع بارت تحليله للمصارعة من وجهة نظر سيميائية فيقول إنها تشبه مشهداً مسرحياً يونانياً قديماً حيث كان الممثلون يعرضون ألمهم و يأسهم أو انتصارهم بشكل مبالغ فيه من الإيماءات. إذا نستطيع أن نقول إن الهدف من العرض المسرحي كان عرض الألم، و المعاناة، و الخسارة، و العدالة. وإذا ما عدنا للمصارعة نجد أنفسنا قادرين على قراءة الإشارات التي توصلنا لمثل استنتاجاتنا عن المسرح اليوناني و هذه الإشارات تتضمن أسماء المصارعين، و أشكالهم، و أزياءهم، و لغة أجسادهم، و تعبيرات وجوههم، و ما إلى ذلك من إشارات أخرى. ويقول بارت أيضا إن الترتيب المسبق للمباراة لا يعنينا مطلقاً سواء جرى على نحو جيد أم لا؛ لأن الهدف ليس معرفة هوية المصارع الأفضل، بل تخليصنا من مشاعر الغضب، و الخوف، و الإحباط.

والآن فلنلق نظرة على بعض المفاهيم النظرية في التحليل السيميائي. تعتبر السيميائية اللغة أهم نظام إشارات وكنا قد أسلفنا عند الحديث عن اللغويات البنيوية بأن "الإشارة" اللغوية تتكون من اتحاد "دال" و "مدلول" وهذا أمر لا تعارضه السيميائية أبدا إلا أنها توسع مفهوم "الدال" ليشمل الأشياء، و الإيماءات، و الأنشطة، والأصوات ،

والصور: أي أنها تدخل تحت مظلة "الدال" أي شيء تدركه الحواس البشرية. من المعروف في اللغة أن "الإشارات" تنقسم لثلاثة أنواع: "مؤشر"، و "أيقونة"، و "رمز" و لكن السيميائية تحصر تحليلها على دراسة الإشارات التي تعمل رموزاً ولنتوقف قليلا هنا لمعرفة السبب.

يعتبر "المؤشر" إشارة يكون فيها "الدال" محسوسا و نتيجة ل"المدلول"، فمثلا يدل الدخان على النار، أو يدل الطرق على الباب أن شخصاً ما في الخارج. أما "الأيقونة" فهي إشارة يحاكي "الدال" فيها "المدلول" ماديا كما هو الحال في لوحة فنية تصور شخصا ما، كما هو الحال في اللوحة التي تصور الرئيس الأميركي، جون كينيدي. أما محط اهتمام السيميائية (الرمز) فهو عبارة عن إشارة تكون فيها العلاقة بين "الدال" و "المدلول" علاقة غير طبيعية، أو بالأحرى علاقة اعتباطية تحدد فقط عن طريق أعراف مجتمع ما.

لقد رأينا سابقا كيف يمكننا اعتبار اللغة على أنها نظام إشارات رمزية عندما طرحنا مثال (ش ج ر ة) وكيف يشير هذا الدال على مدلول شجرة فقط؛ لأن متحدثي اللغة اتفقوا على اعتبارها كذلك. و لنأخذ مثالا آخر على أنواع الإشارات: تعتبر حبيبات الجليد على أحد نوافذ بيتك "مؤشرا" للشتاء، و تعتبر لوحة تعرض منظرا متجمدا "أيقونة" للشتاء، و لكن اللوحة المتجمدة نفسها أو الوصف الكتابي لها في قصة جاك لندن "لبناء نار" تعتبر "رمزا" للموت.

و بالتالي نلحظ أن النوع الوحيد من الإشارات القابل للتحليل هو "الرمز" فالبشر ليسوا هم من يحدد أن النار تنتج دخاناً "مؤشر"، لأن النار تنتج الدخان في وضعها الطبيعي، و لا يستطيع الناس أيضاً أن يحددون أن لوحة للرئيس جون كينيدي (أيقونة) يجب أن تلتزم بعرض ملامحه كما هي، لأن هذا هو أيضا الوضع الطبيعي للوحة ترسم لشخص ما، لكن البشر هم من يحددون أن اللون الأبيض يرمز للعذرية، و الأحمر يرمز للجنس، و أن القرون و الشوك ترمز للشيطان، وأن الصليب يرمز للنصرانية.

إذاً، فإن عزل وظائفية الرموز وتحليلها أمر من اختصاص السيميائية على الرغم من أن الأشياء والسلوكيات التي يجري تحليلها لها عادة وظائف أخرى؛ فمثلا للطعام و اللباس وظائف بيولوجية واضحة (تغذيتنا و حماية أجسادنا من الطبيعة) و يمتلكان أيضا وظائف اقتصادية (التذبذب في الأسعار يؤثر على مستوى حياة الفرد) و لكن السيميائيين يهتمون بالطعام و اللباس إذا ما كانت وظيفتهما رمزية فقط. وتقوم السيميائية، تماما كالأسلوب البنيوي، بتحليل نظام إشارات عن طريق التركيز على عدد من الأشياء المتشابهة، مثل: لوحات الإعلانات والمجلات المصورة و قوائم طعام المطاعم في فترة زمنية معينة. لذلك إذا أردت أن تحلل سيميائية الطعام المعروض على قوائم طعام المطاعم لا يجب عليك أن تدرس قوائم طعام مطعم واحد و كيف تغيرت عبر الزمن، بل يجب عليك دراسة قوائم طعام مطاعم كثيرة في الفترة الزمنية نفسها من أجل اكتشاف رموزها السيميائية.

لكن ما عسى التحليل السيميائي أن يكتشف عن قوائم طعام المطاعم؟ ما الرسائل غير اللغوية التي قد تحتويها هذه القوائم؟ تستطيع السيميائية من خلال دراسة لون القوائم، و حجمها، و طريقة زخرفتها، ونوعية طباعتها،

وهوامشها، و مساحة الأماكن الفارغة و توزيعها و ما إلى ذلك، تستطيع أن تكشف رسائل خفية قد تقول مثلا : إذا كنت رفيع المنزلة، و تملك حسابا مصرفيا مليئا بالمال، و تلبس ثيابًا من تصميم غوتشي، و تركب سيارة فارهة، تعال و تناول العشاء في مطعمنا، أو قد ترسل قائمة مطعم آخر رسالة خفية تحمل عكس ما قيل تماما للفقراء.

وأخيراً نقول إنك تستطيع أن تقوم بتحليل سيميائي لأي شيء تدركه حواسك (حفل موسيقي كوميدي، أو جريمة قتل غامضة، أو قصة حب)، لأن كل شيء بالنسبة عبارة عن "إشارة". إن عالم الثقافة البشرية ليس إلا "نصاً" يُنتظر أن "يُقرأ"، و لا شك أن البنيوية تزودنا بالإطار النظري للقيام بهذا.

البنيوية والأدب

تحتل البنيوية منزلة هامة جداً لطلاب الأدب، لأن الأدب فن لفظي، أي أنه مشكل من اللغة و هذا يعني أن علاقته بالبنية العليا (اللغة) علاقة مباشرة جداً. ولأن البنيويين يعتقدون أن الطرائق البنيوية في عقل الإنسان هي وسائل فهم الفوضى، فإن الأدب أيضا يعتبر الوسيلة الأساسية التي تمكن البشر من فهم العالم من حولهم. إذا يبدو أن هناك توازياً كبيراً بين الأدب باعتباره حقلاً للدراسة، و البنيوية بوصفها طريقةً للتحليل.

سيتركز نقاشنا عن الطرائق البنيوية للتعامل مع الأدب على البعد السردي للنصوص الأدبية، لأن المدرسة البنيوية تتعامل بشكل أساسي مع السرد. ورغم أن هذا التركيز ينصب على الجزء السردي فحسب، فقد يبدو ضيق الأفق، يجب علينا ألا ننسى أن السرد يتضمن تاريخاً طويلاً ونطاقا واسعا من النصوص التي تغطي الأساطير البسيطة، و القصص الشعبية، والأدب الشفوي القديم، والنصوص المعقدة التي كتبت في فترة ما بعد الحداثة. و علينا ألا ننسى أيضا أن معظم المسرحيات و الكثير من الأعمال الشعرية ذات بُعدٍ سردي كونها تقص قصة بطريقة ما. وسنرى – في جميع الأحوال –أن السرد يوفر بيئة خصبة للنقد البنيوي؛ لأن السرد يشترك في الكثير من البنى مثل : الحبكة، و الزمان و المكان، و الشخصيات رغم التنوع الكبير في أشكاله.

ويجدر بنا هنا أن نضع بالحسبان بأن البنيوية لا تحاول تفسير معاني نصوص مفردة، أو الحكم على نص معين أنه يمثل أدبا جيدا أم لا ؛ لأن الأمور المتعلقة بالتفسير و الجودة الأدبية تابعة للظواهر السطحية أو "الحديث" و البنيوية كما أسلفنا تهتم ب "لغة" النصوص الأدبية أو بِناها التي تمنح النص معناه، و قد يشار لهذا أحيانا ب"القواعد" التي تحكم القوانين التي تعرف من خلالها العناصر الأدبية (البطل، والفتاة الموجوعة ، والشرير) و التي أيضا تجمع من خلالها العناصر الأدبية (محاولة البطل لإنقاذ الفتاة الموجوعة من براثن الشرير). ونقول باختصار إن البنيوية لا تهتم بمعنى النص، بل بكيفية وصول النص إلى ما يعنيه. و لذلك فإن الشخصيات من "جاتسبي العظيم" أمثال جي جاتسبي، و ديزي، و توم ليسوا إلا ظواهر سطحية تستمد معناها من خلال ارتباطها بالبنى التي تتبع لها : البطل، والفتاة الموجوعة، و الشرير على التوالي.

لا بد أنك تذكر أن نقاد "مدرسة استجابة القارئ" التي ناقشناها في الفصل السادس يركزون أيضا على كيفية نقل المعنى لا على المعنى نفسه، و هذا بلا شك يلتقي مع ما تؤمن به البنيوية. و تؤمن البنيوية أيضا أن البنى التي ندركها في الأدب ليست إلا إسقاطات لبنى الوعي البشري. و لا بد أنك تتذكر هنا أيضا أن هدف نظرية استجابة القارئ المطلق هو فهم تجربة القارئ وهذا يعتبر بالنسبة للبنيوية من الأمور التابعة للظواهر السطحية لأن هدف البنيوية المطلق هو فهم البنى التي تشكل التجربة البشرية. و هذا بدوره يعني أن نظرية استجابة القارئ مثل النظرية البنيوية لا تسعى إلى فهم علم كوني يربط بين البنى الفطرية في الوعي البشري بالتجربة البشرية، و السلوك البشري، و نتاج البشر أيضا.

وقد ركزت طرائق البنيوية في الأدب على ثلاثة حقول في الدراسات الأدبية: تصنيف الأنواع الأدبية، ووصف العمليات السردية، و تحليل التفسير الأدبي. وللإيضاح أكثر، سنناقش كلاً من هذه الحقول على حدة.

بنية الأنواع الأدبية

دعنا نبدأ نقاشنا عن الطرائق البنيوية و تعاملها مع الأنواع الأدبية من خلال تلخيص يسير لأكثر أمثلتها تعقيدا: ما يسميه الناقد نورثروب فراي Northrop Frye "نظرية الأساطير"، وهي عبارة عن نظرية تسعى لفهم المبادئ البنيوية التي يقوم عليها الأدب الغربي.[١] و قد وضع فراي مصطلح "الميثوي" و مفردها "ميثوس" للحديث عن الأنماط السردية الأربعة التي تشكل الأسطورة. و يقول فراي إن "الميثوي" تكشف عن البنى الأساسية التي تشكل الأنواع الأدبية: الكوميدي، و الرومانسي، و التراجيدي، و الساخر.

و يعتقد فراي أن البشر يُسقطون تخيلاتهم السردية وفق طريقتين: عن طريق تصوير عالم مثالي، و عن طريق تصوير عالم واقعي. ويكون العالم المثالي المليء بالبراءة، و الوفرة، و الإنجاز بطبيعة الحال أفضل من العالم الواقعي. ويسمي فراي هذا العالم بـ "ميثوس الصيف" و يربطه دائما بالاتجاه الرومانسي من الأدب. و كما هو معلوم فإن الاتجاه الرومانسي يشتمل على المغامرة و المساعي الناجحة التي يتغلب فيها بطل خيّر و فتاة جميلة على المخاطر والأشرار كما هو الحال في بعض الأعمال الأدبية مثل "موت آرثر" Le Morte d'Arthur التي كتبها السير توماس مالوري Sir Thomas Malory عام (١٤٧٠)، و"الملكة الجميلة" The Faerie Queen التي كتبها إدموند سبنسر Edmund Spenser عام (١٥٩٦)، و "مسيرة الحاج" (١٦٧٨) Pilgrim's Progress "و"الجميلة النائمة" Sleeping Beauty بقلم جون بونيان John Bunyan .

في المقابل فإن العالم الواقعي عالم تجارب و فشل و شك، ولهذا يسميه فراي "ميثوس الشتاء" و يربطه بالنوع الساخر من الأدب، فالسخرية تمثل العالم الواقعي المشاهد من خلف عدسة تراجيدية، هو عالم تهزم به الشخصيات الرئيسة على يد تعقيدات الحياة المربكة. و مما لا شك فيه أن هذه الشخصيات تناضل في سبيل البطولة لكنها لا تفلح

أبدا في تحقيق ذلك و لأنهم بشر مثلنا يعانون في العمل الأدبي كما نعاني نحن في الحياة. من الأمثلة الأدبية التي تنتمي إلى هذا النوع مسرحية شكسبير Shakespeare "العاصفة" The Tempest (١٦١١)، و رواية إديث وارتون Edith Wharton "عصر البراءة" Age of Innocence (١٩٢٠)، ورواية ريتشارد رايت Richard Wright "الابن الأصلي" The Native Son (١٩٤٠) ، و رواية جون شتاينبيك John Steinbeck "فئران و رجال" Of Mice and Men (١٩٣٧).

و بشكل مماثل نقول إن السخرية هي العالم الحقيقي المرئي من خلال عدسة كوميدية، أو أنها عالم الحماقات البشرية و التنافر. ففي عالم السخرية يجري التهكم على الزلات البشرية و أحيانا بطريقة مريرة وجافة. ومن الأعمال الساخرة التي قد تكون مألوفة لديك نذكر: "رحلات جاليفير" Gulliver's Travels و التي كتبها جوناثان سويفت Jonathan Swiftعام (١٧٢٦)، و " مزرعة الحيوانات " Animal Farm التي كتبها جورج أورويل George Orwell عام (١٩٤٦)، و الحلقات التي تسخر من سوء التعامل في جنوب أميركا في رواية مارك توين Mark Twain "مغامرات هاكلبيري فِن" The Adventures of Huckleberry Finn عام (١٨٨٥)، و المقاطع التي تسخر من الرضا المتحفظ و الوهم اليساري في رواية رالف إليسون Ralph Ellison "الرجل الخفي" Invisible Man عام (١٩٥٢).

إذا فالرومانسية تحدث ضمن عالم مثالي و السخرية تحدث ضمن عالم واقعي، أما النوعان الآخران المتبقيان فيحدثان عن طريق الانتقال من العالم المثالي إلى العالم الواقعي أو العكس. ولنبدأ هنا بالتراجيدي: وهو ما يحدث عن طريق الانتقال من العالم المثالي إلى العالم الواقعي، أي من البراءة إلى النضج، من "ميثوس الصيف" إلى "ميثوس الشتاء" و لهذا يسميها فراي "ميثوس الخريف". وتصور التراجيديا بطلا يمتلك القدرة ليصبح متفوقا كبطل الرومانسية و لكنه حال وصوله يسقط بسرعة نحو العالم الواقعي. و نضرب أمثلة على هذا النوع الأدبي بأعمال لشكسبير مثل "هاملت" Hamlet (١٦٠١)، و"عطيل" Othello (١٦٠٤)، و مسرحية سوفوكليس Sophocles في القرن الخامس قبل الميلاد "الملك أوديب" Oedipus Rex ، و رواية ماري شيلي "فرانكنشتاين" (١٨١٨).

أما الكوميدي فهو ما يحدث عن طريق الانتقال من العالم الواقعي إلى العالم المثالي، من التجربة إلى البراءة، أي من "ميثوس الشتاء" إلى "ميثوس الصيف" و لهذا يطلق عليه فراي تسمية "ميثوس الربيع". وتستطيع الشخصية الرئيسة في الكوميديا الهرب من صعاب العالم الواقعي عن طريق التلاعب بالحبكة وتتغلب بالنهاية على الظروف الصعبة. و تكون الشخصيات التي تعيق طريق الشخصية الرئيسة في الاتجاه الأدبي الكوميدي شخصيات مضحكة ومرحة. في النهاية تنتقل الشخصية الرئيسة مع محبوبته أو محبوبها من عالم بارد مليء بالعقبات إلى عالم أسعد و أكثر لطفا. ومن الأمثلة على هذا الاتجاه بعض أعمال شكسبير مثل "كوميديا الأخطاء" Comedy of Errors (١٥٩٠)، و "حلم منتصف ليلة صيفية" A Midsummer Night's Dream (١٥٩٥)، و مسرحية ويليام ويشيرلي

William Wycherley "الزوجة الريفية" The Country Wife (١٦٧٥)، و رواية جين اوستين Jane Austin " الكبرياء والتحامل" Pride and Prejudice (١٨١٣).

إن وصف إطار فراي ليس إلا خريطة هيكلية لتحليله المفصل لكل ميثوس و النوع الأدبي الذي يرتبط به. ويقول فراي إن كل نوع أدبي يربط نفسه بمواضيع وأنواع شخصيات وأحداث، و أمزجة وحبكات معينة. و تشكل الأنواع الأدبية الأربعة بعضها مع بعض نوعا ما من الحبكة العليا، أو مفتاحا لفهم النظام السردي كله. و تعتبر الحبكة العليا عند فراي الغاية التي نصل إليها عند أخذنا "الميثات" الأربع بعين الاعتبار.

و يتابع فراي تحليلاته بالقول إن الغاية التقليدية تضم أربعة مكونات بنيوية: الصراع، و الكارثة، والفوضى أو الارتباك، و النصر. و يعتبر الصراع أساس الرومانسية التي تتكون من سلسلة من المغامرات التي يواجه فيها الأبطال الخارقون العقبات. و تعتبر الكارثة أساس التراجيديا الذي يسقط فيه الأبطال. وتعتبر الفوضى و الارتباك أساس السخرية التي نكتشف من خلالها انتصار الفوضى واستحالة القيام بشيء حيال ذلك. أما النصر فهو أساس الكوميديا الذي يتمتع فيه البطل ومحبوبته بمكانة مركزية في نظام مجتمعي أفضل. إذا ما أخذنا أربعة الأنواع: الرومانسية، و التراجيديا، و السخرية، و الكوميديا — و بنفس الترتيب — نجد أنها تعبر عن البنية التي يسميها فراي "السعي المطلق وراء الأسطورة". و يعني هذا أن فراي يعتقد أن كل السرديات مترابطة فيما بينها لأن أي سرد سيكون في النهاية جزءا من بنية السعي.

و يسمي فراي طريقة هذا التصنيف ب "النقد النمطي أو نقد النموذج الأصلي" لأنها تتعامل مع إعادة ظهور أنماط سردية معينة على مر تاريخ الأدب الغربي. ونعني بكلمة نمط أو نموذج أصلي صورة متكررة أو شخصية نوعية أو طريقة حبكة أو نظام أحداث متكرر الظهور. ولذلك يمكن القول هنا إن النمط أو النموذج الأصلي يعتبر نمطا مثاليا تستنسخ منه أنماط أخرى يتكرر ظهورها في تاريخ الإنتاج البشري من أساطير، و أدب، وأحلام، ودين، وطقوس اجتماعية...إلخ. و مما لا شك فيه أن هذه الأنماط هي بنيوية بطبيعتها إذ تنتج نسخا كثيرة من نفسها (ظواهر سطحية). و هنا نستطيع القول إنه على الرغم من اختلاف محتوى (ظواهر سطحية) الأنواع الأدبية الأربعة التي ذكرناها تبقى بناها واحدة وثابتة.[٢]

من الطرق الأخرى التي يسعى فيها فراي لفهم المبادئ البنيوية التي تحكم الأنواع الأدبية في الأدب الغربي، نظرية يدعوها "نظرية الأساليب أو الطرائق" و يعتمد تصنيفه للخيال الأدبي حسب الأساليب أو الطرائق على قوة الشخصية الرئيسة في القيام بعمل ما بالمقارنة مع ما تقوم به الشخصيات الأخرى و مع قوة البيئة المحيطة كالطبيعة أو المجتمع. و تحدد الأساليب أو الطرائق حسب تفوق الشخصية الرئيسة في العمل الأدبي أهي متفوقة على الآخرين من حيث النوع (ما يفوق قدرة البشر العاديين) أم من حيث الدرجة فقط (تمتلك نفس الخصال الإيجابية التي يمتلكها الآخرون و لكن بدرجة أكبر). والجدول الآتي يساعدنا أكثر في توضيح نظام فراي:

قوة الشخصية الرئيسة	الأسلوب الخيالي	نوع الشخصية
١. متفوق في النوع على الرجال و بيئتهم	أسطورة	كائنات إلهية
٢. متفوق في الدرجة على الرجال و البيئة	الرومانسية	أبطال
٣. متفوق في الدرجة على الرجال فقط	تقليد عالٍ للحياة كالذي نجده في التراجيديا	قادة
٤. غير متفوق	تقليد بسيط للحياة كالذي نجده في الكوميديا و الواقعية	أناس عاديون
٥. وضيع	السخرية	خصوم الأبطال

و يلاحظ فراي هنا أن الأساطير تقع خارج الأصناف الأدبية المعتادة رغم أنها شكل سردي قديم. و لهذا السبب، ولأنه يبدو من الشاذ أن تكون الكوميديا و الواقعية تحت نفس العنوان، طرح روبرت شولز نسخة أخرى من أساليب فراي قام فيها بشطب الأسطورة لأنها أسلوب غير أدبي و أدخل مكانها صنفا آخر ليأخذ الفرق بين الكوميدي و الواقعية بعين الاعتبار. و هذا هو جدوله :

قوة الشخصية الرئيسة	الأسلوب الخيالي	نوع الشخصية
١. متفوق في النوع على الرجال و بيئتهم	الرومانسية	أبطال
٢. متفوق في الدرجة على الرجال، ولكن ليس على بيئتهم	تقليد عالٍ للحياة كالذي نجده في التراجيديا	قادة
٣. مساوٍ بالدرجة للرجال وبيئتهم	تقليد متوسط للحياة كالذي نجده في الواقعية	أناس عاديون
٤.أدنى في الدرجة من الرجال و بيئتهم	تقليد بسيط للحياة كالذي نجده في الكوميديا	الشخصيات الكوميدية و المثيرون للشفقة
٥. أدنى من حيث النوع	السخرية	خصوم الأبطال

و نلاحظ من هذين الجدولين، أن البنيويين قد ينتهجون طرقا مختلفة في تصنيفهم للأشياء نفسها. و تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك أنواعا أخرى من التصنيفات البنيوية للأنواع الأدبية غير النوعين اللذين عرضناهما. و مما لا شك فيه أن هذا الاختلاف بين نقاد البنيوية لن يتوقف لأنهم جميعاً يسعون لفهم النظم البنيوية التي تحكم الأدب بشكل كلي.

بنية السرد (علم السرد)

إن التحليل البنيوي للسرد يمحص طرق عمل النص الأدبي من الداخل بشكل دقيق و مفصل من أجل اكتشاف الوحدات البنيوية الرئيسة مثل: (وحدات توالي السرد) أو الوظائف البنيوية الرئيسة مثل: (وظائف الشخصيات) التي تحكم عمليات سرد النص. و ينتمي إلى هذا النوع من التفكير البنيوي كثير من النقد الأدبي الذي

يندرج تحت اسم علم السرد. و سنقتصر في هذا الحديث على ثلاثة أمثلة نستطيع أن نقول إنها تمثل هذا النهج بشكل عام و تساعد على فهم أفضل للبنيوية. و هذه النماذج هي أعمال كل من: إيه جيه جريماس A. J. Greimas ، وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov ، و جيرارد جينيت Gereard Genette.

يلاحظ جريماس أن البشر يشكلون المعنى عن طريق بنائهم للعالم على أساس نوعين من الأزواج المتقابلة: "أ عكس ب" و "نفي أ عكس نفي ب"، أي أننا نرى كل شيء في العالم على أساس امتلاكه لهذين المنحيين: فمثلا "عكس الحب هو الكره" و "نفي الحب هو غياب الحب". و يعتقد جريماس أن هذا النموذج المكون من أزواج متقابلة، يشكل لغتنا، و تجاربنا، و السرد الذي نتحدث من خلاله عن تجاربنا.

و يعتقد جريماس أن البنية في السرد تكون كامنة داخل شكل صيغ الحبكة مثل الصراع و الحل، و الكفاح والمصالحة، والافتراق و اللقاء...إلخ. و تنفذ هذه الصيغ عن طريق ما أسماه جريماس "وظائف الشخصيات" التي تعتبر الأدوار التي تؤديها شخصيات القصة. و يتابع جريماس بالقول إن شخصية واحدة قد تؤدي أكثر من وظيفة مثل نيك في "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby حيث ظهر مساعداً لجاتسبي (بتعاطفه معه و مساعدته في إعادة علاقته بديزي) و ظهر في الوقت نفسه على أنه نيك الساعي وراء حلمه الشخصي. و يتبع هذا القول أن أكثر من شخصية قد تؤدي وظيفة واحدة كما كان الحال مع توم، و ولفشيم، و ضيوف جاتسبي الذين أدوا جميعهم وظيفة تجسيد العالم الفاسد و بالنهاية قدرتهم على تدمير جاتسبي.

إن تقدم الحبكة من صراع إلى حل أو من كفاح إلى مصالحة، أو من فراق إلى لقاء، يتضمن لجريماس نوعا من الانتقال (سواء انتقال خاصة أو شيء) داخل وظائف الشخصيات. ومن الأمثلة على هذا انتقال ديزي من توم إلى جاتسبي أو بصورة أدق انتقالها من جاتسبي إلى توم ثم عودتها لجاتسبي و بعد ذلك عودتها مرة أخرى لتوم. ومن الأمثلة الأخرى على هذا التحرر من الوهم عند جاتسبي و انتقال هذا التحرر إلى نيك. و بهذا نرى أن البنية الأساسية للسرد هي نفسها البنية الأساسية للغة: فعل و فاعل و مفعول به. و هذا بدوره يخلق أنماطا ثلاثة للحبكة وضعها جريماس في جدول ضمن ست وظائف للشخصيات في ثلاثة أزواج متضادة:

وظائف الشخصيات	نوع الحبكة
فاعل- مفعول به	قصص السعي وراء هدف/ الرغبة (يقوم البطل "الفاعل" بالبحث عن شيء أو شخص "المفعول به").
مرسل- مستقبل	قصص التواصل (يقول شخص أو إله "مرسل" بإرسال "المستقبل" ليبحث عن شيء يجده في النهاية.
مساعد- معادٍ	حبكات ثانوية للسعي وراء هدف/الرغبة أو التواصل (يقوم "المساعد" بمساعدة من يسعى أو يبحث عن شيء لأن هناك شخصاً "معادياً" يحاول إعاقته.

و يبدو جليا الآن أن السرد يمكن أن يجمع قصة السعي وراء الهدف ، والرغبة في الوقت نفسه ، فإذا ما أخذنا أية قصة حب بسيطة نرى أن البطل يمكن أن يكون فاعلاً و مستقبلا في نفس الوقت ، و يمكن لمحبوبته أن تكون مفعولا به ومرسلا في الوقت نفسه أيضا. لكن هذا لا ينفي أن كل وظيفة لأية شخصية قد تؤدى أيضا من قبل شخصية واحدة كما هو الحال في قصة "الكأس المقدس" التي يكون فيها الرب مرسلاً ، و البطل فاعلاً ، والكأس مفعولاً به ، والبشرية جمعاء مستقبلاً.

أخيراً ، ومن أجل أخذ جميع التتابعات السردية الممكنة بعين الاعتبار ، اقترح جريماس البنى الآتية التي استنبطها من دراسة للحكايات الشعبية.

١- "البنى العقدية" : هي تلك التي تتضمن وضع أو مخالفة اتفاق ، أو تأسيس أو مخالفة الأمور الممنوعة ، وبالطبع التغريب أو التراضي الناتج عن هذا.

٢- "البنى الأدائية" : هي تلك البنى التي تتضمن أداء المهام ، و المحاكمات ، و النضال...إلخ.

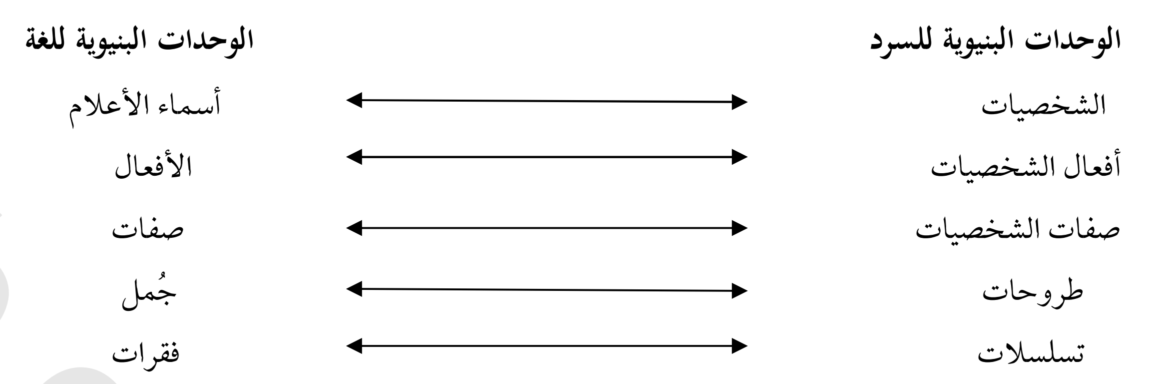
٣- "البنى الفصلية" : هي تلك البنى التي تتضمن السفر ، و الحركة ، و مغادرة المكان.

و يستخدم جريماس نظامه هذا في تحليل أعمال الكاتب الفرنسي جورج بيرنانو من القرن العشرين ، وقد توصل جريماس إلى النتيجة الآتية : يخلق الروائي عالما يمكن اختصار كل الصراعات فيه إلى الصراع الرمزي بين الحياة و الموت. و يتابع جريماس بقوله إنّ هذا الصراع الرئيس يبدو جليا في البنى الآتية التي تحكم عالم الكاتب الخيالي :

التجارب الموجودة	التحولات الممكنة	الخيارات الأيديولوجية
١-الابتهاج/الألم	الحقيقة : ثورة + قبول	الحياة : ابتهاج + ألم
٢-الضجر/الاشمئزاز	الوهم : الرفض + الاستسلام إلى	الموت : ضجر + اشمئزاز

و بهذا نلحظ أن قواعد روايات بيرنانوس تشكل عالما نستطيع فيه تجنب الألم فقط من خلال استعدادنا للتخلي عن الابتهاج أيضا ، لأنهما متصلان ببعضهما ، و لأن قدرتنا على الشعور بالابتهاج تتركنا عرضة للألم. وبهذا يبدو جليا أنه يتوجب علينا أن نقبل حقيقة أن الحياة سلاح ذو حدين (ابتهاج و ألم) ، أو أن نرفض هذه الحقيقة و نسلم أنفسنا إلى الخيار الوحيد المتبقي (الضجر و الاشمئزاز) و الذي يعتبر نوعاً من الموت العاطفي الذي يحمينا من المخاطر العاطفية في الحياة.

ويقوم تودوروف باتباع نهج مشابه لذلك الذي استعمله جريماس حيث طرح تماثلا بين الوحدات البنيوية للسرد مثل : (الحبكة والشخصيات...الخ) و الوحدات البنيوية للغة مثل : (أقسام الكلام و ترتيبها في جمل وفقرات) :



و يتكون "طرح" ما عن طريق دمج شخصية بعمل غير قابل للاختزال (مثلا قتل زيد عمرا، أو وصل زيد إلى المدينة) أو عن طريق دمج شخصية بصفة غير قابلة للاختزال (مثلا زيد شرير، أو زيد ملك). و يكون التوالي عبارة عن سلسلة من الطروحات المستقلة. و تكون "بنية" التسلسل الأساسي هي: الأولى: عزو الصفة، والثانية: الحدث، والثالثة: عزو الصفة: تبدأ الشخصية الرئيسة العمل بوصفها شخصية غير محببة (صفة معزوة)، ثم تتحول الصفة المعزوة عن طريق (الأحداث) في بادئ الأمر إلى صفة معزوة جيدة (محبوب). و يجب أن تحتوي القصة على توال واحد على الأقل. و يقسم تودوروف نظامه البنيوي لتقسيمات أخرى مثل "النفي" (غياب حدث أو صفة)، و"المقارنة" (وجود حدث أو صفة بدرجات مختلفة)، و "الأساليب" (مدى أهلية حدث أو صفة ما).

و تتيح قاعدة السرد هذه لتودوروف أن يحلل النصوص بناءً على ما يعتقد أنها الخصائص السردية الرئيسة في العمل فمجرد تحديد طرح معين(دمج شخصية "اسم" مع حدث "فعل" أو صفة (سمة) نستطيع تصنيف هذه الطروحات والعلاقات بينها. و نأخذ هنا مثالا من تحليل تودوروف للمجموعة الروائية "ديكاميرون"The Decameron التي كتبها الإيطالي بوكاتشيو Boccaccio في عام (١٣٥٠). وجد تودوروف أن جميع الصفات في هذا العمل يمكن تصنيفها إلى ثلاث مجموعات فقط: "الحالات" (غير ثابتة مثل السعادة أو الحزن)، و "الخصائص" (صفات أكثر ثباتا مثل الخير و الشر)، و "الظروف" (أكثر الصفات ثباتا كالجنس، و الدين، و المنزلة الاجتماعية).

ومن الجدير بالاهتمام أيضا زعم تودوروف أن كل الأحداث أو الأفعال في "ديكاميرون" يمكن تصنيفها لثلاثة أنواع من الأفعال: يعدّل، ويتخطى، ويعاقب. وهذا ما قاد تودوروف إلى ملاحظة نمط متكرر في الروايات: التغييرات لا تتوقف والخطايا تذهب دون عقاب. و قد دفعت هذه الملاحظة، بالإضافة إلى معرفته التاريخية، تودوروف إلى القول بوجود علاقة بين القيم في أعمال بوكاتشيو و القيم السائدة في ثقافته آنذاك. و يقول تودوروف إنه في كل من عالم ديكاميرون و بوكاتشيو كان هناك عالم قيم جديد يظهر؛ عالم قدّر الجرأة الشخصية وأخذ المبادرة المصاحبة لنظام المشاريع الحرة في الرأسمالية التي بدأت وقتها تحل محل النظام التجاري الأقدم.

و تجدر بنا الإشارة هنا إلى أن كلاً من جريماس و تودوروف يشتقان أساليبهما من الكثير من النصوص (يستخدم جريماس كل أعمال كاتب واحد، و يستخدم تودوروف عملا طويلا واحدا يحتوي العديد من القصص) لأنهما في النهاية يسعيان لإنتاج نظام بنيوي مفيد لفهم السرد بشكل عام. و نأتي الآن إلى جينيت Genette الذي طور نظريته السردية عن طريق دراسة مفصلة لمارسيل براوست Marcel Proust و أعماله الواقعة في سبعة أجزاء تحت اسم " تذكر أشياء من الماضي " Remembrance of Things Past (١٩٢٧).

ويبدأ جينيت نظريته بالتفريق ما بين ثلاثة مستويات سردية التي عادة ما تنضوي تحت مظلة كلمة "السرد" : قصة، و سرد، وعملية السرد.

تتكون "القصة" من تعاقب الأحداث التي يتم سردها : أي أن القصة هي التي تزودنا بمحتوى الحكاية من خلال الأحداث التي لا يجب أن تكون بالضرورة متوافقة مع الترتيب الذي بفضله السرد.

يشير "السرد" الكلمات الموجودة على صفحات العمل : أي النص الأدبي الذي نقرؤه و يكون السرد في العمل ناتجا عما يقوله الراوي في عملية السرد.

و تشير "عملية السرد" إلى فعل إخبار القصة لجمهور معين. و بما أن الراوي ليس الكاتب، فإن الجمهور ليس بالضرورة القراء.

و نضرب مثلا على هذه التقسيمات الثلاثة من "جاتسبي العظيم" : يصف نيك الصيف الذي أمضاه في نيويورك لبعض الجمهور "عملية السرد"، و بقيامه بذلك يعرض أمامنا محادثة نراها في شكل كلماتٍ على صفحات الرواية "السرد"، و بالتأكيد سيمثل هذا الحوار الأحداث التي يظهر بها نيك باعتبارها شخصية "القصة".

ويركز تحليل جينيت على "السرد" أكثر و لكنه مع هذا يبقى آخذا بالاعتبار أن التقسيمات الثلاثة تعمل معا ولهذا نراه يفصل مظاهر النص التي لا تعمل بشكل منفصل لمعرفة كيفية تفاعل هذه المظاهر مع بعضها. وهنا يخبرنا جينيت أن "القصة، و "السرد"، و "عملية السرد" تتفاعل مع بعضها عن طريق ثلاث خصائص أطلق عليها : "صيغة الفعل"، و"المزاج"، و"الصوت".

١- ويمكن تعريف "صيغة الفعل" بأنها ترتيب الأحداث في العمل حسب الزمن، و يتضمن هذا الترتيب ثلاثة مناح :

أ) "النظام" : و نقصد به العلاقة بين الترتيب الزمني للقصة و الترتيب الزمني للسرد فمثلا يكون الترتيب الزمني لقصة جاتسبي كالتالي : ولد لمزارعين فقيرين، هرب من المنزل، عمل لدى دان كودي، أحب ديزي، خاض الحرب، رجع، جمع ثروة، حاول استعادة ديزي. أما الترتيب السردي لنفس الرواية فيختلف تماما إذ لا نعرف شيئا عن طفولة جاتسبي حتى نصل إلى الفصل السادس من الرواية.

openkanorg.com

ب) "الأمد": ونقصد به العلاقة بين طول الفترة الزمنية التي حصل فيها حدث ما في القصة و عدد صفحات السرد التي خصصت لوصف هذا الحدث فقد تمتد رحلة شخصية ما إلى أوروبا مدة خمس سنوات لكن هذه الفترة الزمنية يعبر عنها سرديا في خمسة أسطر، و أحيانا أخرى قد تطول فترة حوار بين حبيبين لخمس دقائق فقط لكنها توصف سرديا في خمس صفحات. فالأمد هو ما ينتج إحساسا بسرعة السرد.

ج) "التكرار": ونقصد به العلاقة بين الأساليب التي يمكن من خلالها تكرار أحداث معينة في القصة (حدث معين يتكرر مرة أخرى) أو في السرد (حدث معين يوصف أكثر من مرة).

٢- "المزاج": و هو جو السرد الناتج عن المسافة و المنظور:

أ) "المسافة": و تنتج المسافة عندما يكون الراوي أحدى شخصيات السرد الذي تمر القصة من خلال وعيه. وكلما كان الراوي أكثر تدخلا زادت المسافة بين عملية السرد و القصة و العكس صحيح. وتنتج المسافة أيضا عن طريق غياب الوصف التفصيلي فكلما قلت التفاصيل كلما بهتت فكرة الواقعية والعكس صحيح أيضا. وبالتالي نقول إن تقليل المسافة (واقعية أكثر) يمكن الوصول إليه عن طريق وصف تفصيلي أكثر وحضور أقل للراوي.

ب) "المنظور": و نقصد به وجهة النظر، أو العين التي نرى من خلالها أي جزء من السرد. لذلك نقول إنه وإن كان الراوي هو من يتحدث قد تكون وجهة النظر نابعة من شخصية أخرى غير الراوي.

٣- "الصوت": ونقصد بالصوت هنا صوت الراوي، ولكن يجب أن نلفت النظر هنا إلى أن الصوت الذي نسمعه (صوت الراوي) قد لا يكون بالضرورة العيون التي نرى من خلالها (المنظور). و يساعدنا مفهوم الصوت على تحديد موقف الراوي تجاه القصة و كونها جديرة بالثقة.

ومن المثير للاهتمام هنا أن "صيغة الفعل"، و"المزاج"، و"الصوت" كلها من خصائص الأفعال في اللغة، فحسب رأي جينيت كل الخيال الأدبي يعمل بنفس طريقة فعل ممتد. مما لا شك فيه أن تعريفات جينيت للأمور قد تبدو واضحة و جافة و لكن كل ما قام به من تقسيمات و تصنيفات كانت بغية معرفة كيف يظهر النص الأدبي تأثيره عن طريق مخالفته لهذه التصنيفات. و على سبيل المثال، أظهر لنا جينيت من خلال دراسته ل "تذكر أشياء من الماضي" كيف يخلق براوست تأثيرا بالحميمية الشديدة بين القصة و عملية السرد عن طريق عرض معلومات كثيرة ووجود قوي للراوي، علما بأن مثل هذا التأثير لا يحدث حسب تقسيمات جينيت إلا عن طريق تفاصيل كثيرة ووجود باهت للراوي. و بالتالي فإن جينيت يؤكد مفهوم القائل بأن أنظمة التصنيف يجب أن تستخدم للمساعدة على إيضاح تعقيد الأعمال الأدبية لا إبهام التعقيد عن طريق التبسيط المبالغ فيه.

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن أعمال جريماس، و تودوروف، و جينيت أعقد بكثير من الملخصات الميسرة التي عرضناها، حيث كان الهدف أن يفهم القارئ أنواع التحليلات الأدبية التي تتيحها بنيوية علم السرد. تبدو هذه الأساليب معاينةً للسرد عن طريق النظر إليه باستخدام ميكروسكوب من أجل تحديد أصغر مكوناته و رؤيتها كيف

obeikandi.com

تعمل. و بالتالي نقول إن البنيويين المعنيين بالسرد قدموا لنا طريقة لرؤية تفاصيل عمليات السرد و زودونا بالمفردات التي تصف هذه العمليات.

و بالمحصلة نجد أن جريماس و تودوروف و جينيت يقومون فور تحديد الطريقة التي تنظم السرد أو مجموعة من السرديات باستخدام هذه الطريقة لمناقشة أسئلة أعمق حول المعنى الأدبي و علاقته بالحياة البشرية. بمعنى آخر، بمجرد تحديد الطريقة لسرد معين أو لمجموعة من السرديات يجب أن نسأل أنفسنا: "كيف تقوم هذه الطريقة بكشف النمط في السرد عموماً، و ما الذي يعكسه هذا النمط عن التجربة البشرية أو عن بنى الوعي البشري؟ ما الذي يسهمه نمط سردي معين لمعرفتنا عن العدد القليل نسبيا للقصص التي ما انفك البشر يقصونها فيما بينهم لآلاف السنين (على الرغم من أن هذه القصص قد تأخذ أشكالاً مختلفة إلا أنها نفس القصص من منظور بنيوي) لمساعدة أنفسهم على التأقلم مع الحياة؟ و هذا لأن جوهر أي تحليل بنيوي هو رغبة في فهم كنه البشرية.

بنية التأويل الأدبي

ندرس تحت هذا العنوان ما وضعه الناقد البنيوي جوناثان كالر Jonathan Culler. الذي يعتقد أن النظام البنيوي الذي يحكم كلاً من كتابة النصوص الأدبية و تأويلها ليس إلا نظاما من القوانين و الشفرات التي ملكناها بوعي، أو بغير وعي والتي تساعدنا بدورها على فهم معاني النصوص الأدبية. و يقول كالر إن بعض هذه القوانين و الشفرات تعامل من قبل معظمهم على أنها أمور مسلم بها كما هو الحال في اعتقاد الناس أن قصص الجنيات و السحر ليست إلا قصصاً خيالية لا يجب فهمها حرفيا. و يتابع كالر بقوله إننا تعلمنا العديد من هذه القوانين و الشفرات في الغرف الصفية (كما هو الحال مثلا مع معرفتنا أن استخدام الصور الطبيعية يخبرنا الكثير عن موضوع العمل).

ويعتبر نظام القوانين و الشفرات في أميركا جزءا من التقليد الأدبي الغربي الذي جرى تمريره عبر جامعاتنا وأن أهليتنا الأدبية الفردية تحدد عن طريق مدى معرفتنا عن نظام القوانين والشفرات، و لكن هذا لا يعني بالضرورة أن يتفق قارئان مؤهلان على تأويل عمل ما. فقد تختلف تأويلاتهما ولكن النظام البنيوي المكون من قوانين وشفرات هو نفسه ما اعتمد عليه هذان القارئان للوصول إلى تأويلاتهما. و يقول كالر هنا إن ما نشير إليه على أنه بنية الأدب ليس في الحقيقة إلا بنية النظام التأويلي الذي نستخدمه للتعامل مع الأدب، ولذلك انصبت جهود كالر على الوصول إلى معرفة هذا النظام البنيوي و كيفية عمله. و قد تكون أسهل طريقة للتعرف إلى نظام كالر البنيوي عن طريق وصف بعض أهم مكوناته التي سماها: المسافة و الموضوعية، و التطبيع، و قانون الدلالة، و قانون الترابط المجازي، و قانون وحدة الموضوع.

و يعني اصطلاح "المسافة و الموضوعية" ذاك الافتراض الذي نضعه أمامنا حالما نجد أنفسنا نقرأ الأدب وإن كان النص الأدبي على شكل رسالة مثل قصة بارثليم "رجل الرمل" (١٩٧٢)، أو على شكل صحيفة مثل

obeikandi.com

"ذكريات أحد الناجين" التي كتبتها دوريس ليسينغ (١٩٧٤). فنحن حالما ندرك أننا نقرأ الأدب نفترض أننا ندخل عالما خياليا وهذا يخلق مسافة بيننا و بين العمل و ما يعنيه و بالتالي لا نربطه بالتجارب البشرية في الحياة الواقعية. ويقول كالر إن "المسافة و الموضوعية" هي الشفرة التي تتيح لباقي الشفرات أن تؤدي وظائفها.

و نقصد بـ "التطبيع" تلك العملية التي نقوم من خلالها بتحويل النص الأدبي من الغرابة التي يكون عليها بسبب طريقة كتابته المليئة بالأوزان و القافية، و المناجاة، و الفصول، إلخ، إلى شيء يشبه العالم الذي نعيش فيه وهذا لنستطيع فهمه، فمثلا عندما نقرأ "حبيبتي كالكمثرى الناضجة" لا يخطر ببالنا أن الراوي في علاقة غرامية مع حبة كمثرى، بل نقوم بالتطبيع و نفهم أنه كلام مجازي. ومن الأمثلة الأخرى على هذه الشفرة هو ما نقوم به عند إدراكنا للشفرات التي تخبرنا كيف نؤول أجزاء أدبية مثل الشخصيات أو الرموز فمثلا لا نعتقد في الحياة الواقعية أن الشخص الذي يمتلك جلدا جميلا ناعما يمتلك بالضرورة روحا مثل ذلك الجلد، و لكننا نقبل مثل هذا الربط في أنواع معينة من النصوص الأدبية.

و نأتي الآن لـ "قانون الدلالة" الذي يمكن تعريفه على أنه افتراضنا أن العمل الأدبي يعبر عن موقف دلالي مهم يتعلق بمشكلة مهمة، و هذا يحملنا على إيلاء اهتمام أكبر بما يقوله النص. على سبيل المثال: إذا تركت لك زوجتك ملاحظة على ورقة تقول فيها "ذهبت لمحل أشياء تراثية للبحث عن مصباح" فإننا سنفهم الجملة بحرفيتها، ولكن لو كتبت هذه الجملة على شكل قصيدة مكونة من أربعة أسطر سيكون لها وقع مختلف، فقد تفهم حينها أن الجملة تعبر عن رغبة في الهروب من واقع غير مرض في الحاضر إلى ماض قد يزودها بمعرفة لا تملكها في الحاضر.

و يقصد كالر بـ "قانون الترابط المجازي" ذاك المتطلب الذي يجب أن يكون موجودا لربط جزأي المجاز(المصطلح المجازي و الشيء الذي يطبق عليه المجاز) ببعضهما مع المحافظة على ترابطهما المستمر داخل العمل الأدبي بشكل منطقي. تخيل مثلا قصة عن ورطة رجل أميركي معدم و كبير في السن حيث تنتهي القصة بنوم هذه الشخصية تحت سماء ملبدة بالغيوم و طقس بارد حتى التجمد. لا يمكن في هذا السياق أن نفهم مجاز الشتاء المتجمد على أنه نوم هادئ يسبق بداية جديدة مليئة بالأمل لأنه بلا ريب يشير إلى موت الشخصية و انتهاء حقبة ما.

و نأتي الآن للشفرة الخامسة التي سماها كالر " قانون وحدة الموضوع" و نقصد بها أن يمتلك العمل الأدبي موضوعا موحدا و مترابطا و يقول كالر في هذا السياق إننا نقوم بالوصول إلى وحدة الموضوع عن طريق العديد من الوسائل نذكر منها(١) فهمنا لوحدة الموضوع على أنها تقابل أزواج (الخير ضد الشر) (٢) فهمنا له على أنه انتهاء تقابل الأزواج (انتصار الخير على الشر) (٣) فهمنا له على أنه استبدال تقابل الأزواج بشيء ثالث (احتواء الطبيعة للخير ضد الشر) كما هو الحال في قصيدة ويتمان "أغنيتي" (١٨٥٥).

ويبدو جليا هنا أن بنيوية كالر تهم منظري نظرية استجابة القارئ. فتماما مثل نظرية استجابة القارئ عند ستانلي فيش Stanley Fish التي جرى مناقشتها في الفصل السادس، تقول نظرية كالر إن فهمنا للأدب يرتكز على

استراتيجيات التأويل التي نطبقها على النص. و كما قلنا آنفاً، يعتقد البنيويون أننا نخلق العالم من حولنا عن طريق إسقاط بنى وعينا عليه، وإذا ما طبقنا هذا الاعتقاد على الأدب ينتج لدينا ما هو مطابق لاعتقاد نظرية القارئ التي تقول إن القارئ يخلق العمل في أثناء قراءته له. إن إضافة كالر للبنيوية تكمن في سؤاله: "ما هي البنية التي تشكل الظواهر السطحية لتأويلنا؟" و لهذا السبب قام كالر بدراسة التأويل نفسه بوصفه نظاماً بنيوياً، أي إن كالر، و بعكس نظرية استجابة القارئ، يبحث في نظام بنى القوانين، والشفرات التي تكون فاعلة (بقصد أو بغير قصد) عندما يكتب المؤلفون و عندما يؤوّل القراء في سياق الأدب الغربي.

حتى النمذجة القليلة للطرق التي طرحناها هنا توضح المدى العريض للمناهج البنيوية من ناحية أنواع الأطر النظرية التي يستخدمها البنيويون وأيضا من ناحية النصوص الأدبية و غير الأدبية التي يحللونها.

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد البنيويون حول النصوص الأدبية

تلخص الأسئلة الآتية كيفية تعامل البنيويين ولكن يجب ألا ننسى هنا أن البنيويين لا يحاولون تحديد ما إذا كان العمل الأدبي جيدا أم لا، بل يركزون على النظم البنيوية التي تشكل النص و تمنحه معناه.

١- كيف يجب تصنيف النص الأدبي حسب نوعه الأدبي عن طريق استخدام إطار بنيوي معيّن مثل تلك التي استخدمها فراي Frye و شولز Scholes ؟

٢- حلل عمليات النص السردية عن طريق استخدام إطار بنيوي كتلك التي استخدمها جريماس، أو تودوروف، أو جينيت. هل يمكنك أن تخمن العلاقة بين "قواعد" النص الذي تتعامل معه و قواعد نصوص أخرى؟ هل يمكنك أن تخمن العلاقة بين "قواعد" النص الذي تتعامل معه و الثقافة التي نتج منها هذا النص؟

٣- ما القوانين و الشفرات التي يجب أن نمتلكها لنفهم النص حسب نظرية كالر؟ كيف يضيف النص لمعرفتنا وأهليتنا الأدبية؟

٤- ما سيميائيات أو رموز فئة معينة من ظاهرة ثقافية ما أو نصوص ما كما هو الحال مثلا في مباريات كرة القدم المدرسية، أو إعلانات المجلات والتلفزيون لنوع معيّن من العطور (أو أي منتج آخر)، أو التغطية الإعلامية لحدث تاريخي ما، مثل عملية عاصفة الصحراء، أو قضية قانونية مهمة، أو حملة انتخابية للرئاسة؟ بمعنى آخر، حلل الرسائل غير اللفظية التي ترسلها "النصوص" ذات العلاقة بالإضافة إلى المضامين السيميائية "للشعارات" اللفظية، مثل "عاصفة الصحراء" أو "الماس الأبيض" (نوع من العطور). ما الرسالة المراد إيصالها، وكيف يجرى إرسالها؟

وبالطبع و بناءً على النص أو النصوص الأدبية المراد التعامل معها نستطيع أن نسأل أكثر من سؤال واحد من الأسئلة التي طرحناها حول عمل أو أعمال أدبية، أو قد نطرح نحن أسئلة غير التي طرحت آنفا حيث إنها ليست

سوى محفزات لنبدأ التفكير بالأعمال الأدبية من منظور بنيوي. و هنا يجب أن نتذكر أن النقاد البنيويين يفسرون ذات النصوص بنفس الطريقة حتى وإن استخدموا المنهج ذاته في التحليل. وكما هو الحال في أي حقل آخر، فالخبراء أنفسهم لا يتفقون في ممارساتهم. إن هدفنا من استخدام البنيوية هو مساعدتنا على رؤية الروابط الجوهرية بين بنى النصوص الأدبية، و بين بنية الأدب واللغة، و بين بنى الظواهر الثقافية مهما كان نوعها (أدب، أساطير، فن، رياضة، إعلان، ترفيه). إن بناء عالم مفردات منظم لوصف بنى الأدب الأساسية يمنحنا فرصة لعقد مقارنات أوضح و أدق بينما نحاول أن نفهم العمليات الكامنة داخل الإنتاج الأدبي و التاريخ الأدبي أيضا.

سنطرح فيما يلي قراءة بنيوية لرواية فرانسيس سكوت فيتزجيرالد المعنونة "جاتسبي العظيم" لنظهر التفسيرات التي قد يصل إليها ناقد بنيوي. و باستخدام منهج تودوروف (قواعد السرد) سأثبت أن كل الأحداث في الرواية يمكن اختصارها في ثلاثة أفعال: يسعى وراء، و يجد، و يفقد. و يعبر هذا المنهج بلا ريب عن رفض الرواية الحديثة للمنهج التقليدي: يسعى و يجد. و سأثبت أيضا أن منهج (يسعى- يجد- يفقد) يمنحنا بعداً نحو نظرية فراي (الميثوي) حيث سيمكننا من تحليل العلاقة بين خطي الحبكة في الرواية: حبكة تخص جاتسبي و الأخرى تخص نيك.

"اسع وراءه ولا بد أن تجده"... و لكن بعدها افقده!

قراءة بنيوية لرواية "جاتسبي العظيم"

يدرك كل من قرأ رواية فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥) أن هذا الكاتب منظم جدا لدرجة أن بنى الرواية تجذب انتباهنا نحو الرواية نفسها. و يوضح وصف مختصر لنسق بنية الرواية أن السرد يدور حول سعي جاتسبي وراء ديزي، والوصول إليها و من ثم فقدانها. و يوضح هذا النسق أيضا ومن خلال الاسترجاع الفني (إيراد مشاهد وقعت مسبقا) أن هذا المسعى الفاشل لجاتسبي يكرر نفسه و مع الفتاة نفسها في الماضي (قبل بداية الرواية). ويحدث هذا المسعى الفاشل في فترة زمنية قصيرة لا تتعدى بضعة شهور في كلتا الحالتين، و نلاحظ هنا أن جاتسبي وفي كلتا الحالتين قام بتخبئة أصوله: أي أن هناك تناسقا سرديا بين بنية الماضي و الحاضر. و نلحظ في الرواية نسقا بنيويا آخر بين التوحد ثانية مع ديزي في الفصل الخامس و الذي يعتبر فعليا منتصف الرواية المكونة من تسعة فصول، كما يعتبر المنتصف الزمني لسرد الأحداث حيث إن هذا حدث في أواخر شهر تموز (يوليو) هي الفترة الزمنية الواقعة تماما بين منتصف الفترة الزمنية الفاصلة بين زيارة نيك الأولى لبيت عائلة بوكانن الجديد في بداية حزيران (يونيو)، وموت جاتسبي في أوائل شهر أيلول.

و يتكشف لنا النمط السردي على شكل ثلاثيات محددة في البداية و النهاية بتأملات الراوي (نيك) وتعليقاته على الأحداث:

البداية : تأملات الراوي الافتتاحية (الفصل الأول).

أ) وصف لعالم الثراء (الفصل الأول).

ب) وصف لعالم الفقر (الفصل الثاني).

ج) تداخل العالمين أ و ب في حفلة جاتسبي (الفصل الثالث).

أ) يستمع نيك لقصة ماضي جاتسبي (الفصل الرابع).

ب) يستمع نيك لقصة ماضي ديزي (الفصل الرابع).

ج) تداخل أ و ب — التقاء جاتسبي و ديزي في منزل نيك (الفصل الخامس).

أ) يتجلى المثلث الرئيس — توم و ديزي و جاتسبي في حفل جاتسبي (الفصل السادس).

ب) انفجار المثلث — مشهد المواجهة في غرفة الفندق في نيو يورك (الفصل السابع).

ج) تداخل أ و ب — و ينتج عنه ثلاث مصائب.

١. موت ميرتل ويلسون (الفصل السابع).

٢. موت جاتسبي (الفصل الثامن).

٣. موت جورج ويلسون (الفصل الثامن).

النهاية : تأملات نيك الختامية. (الفصل التاسع)

وتصلح أية واحدة من هذه الأنماط السردية لتكون نقطة انطلاق في التحليل البنيوي لهذه الرواية و لكنني سأركز هنا على بنية معينة أعتقد أنها أساس البنى الأخرى : "قواعد" العمل السردية ، أي أنني سأستخدم في "الطروحات" منهج تودوروف الذي يركز كما نعلم على اكتشاف بنية النص عن طريق كشف العلاقات بين الأحداث (توازي الأفعال في اللغة) ، و السمات (توازي الصفات في اللغة) و الشخصيات (توازي الأسماء في اللغة). و هذا يعني بالضرورة أن نكتشف طريقة تشكيل بنية النص من خلال تكرار هذه القواعد في العمل.

ويمكن في هذه الرواية "جاتسبي العظيم" تقليص كل الأحداث إلى ثلاثة أفعال : "يسعى"، و "يجد"، و"يفقد". وتقوم هذه الأفعال بدورها بتكرار نوعين من الجمل أو الأنماط السردية : (١) يسعى س وراء ص ، يجده أو يصل إليه ، ثم يفقده ، أو (٢) يسعى س وراء ص و لكنه لا يجده. و تكون الطريقة السردية العامة متشابهة في كلتا الحالتين :

١- صفة : س يفقد ص

٢- حدث : س يسعى وراء ص

٣- صفة : س يفقد ص

(إما لأن س لم يجد ص ، أو لأن س وجد ص ثم فقده)

obeikandl.com

و أود أن أبدأ تحليل هذه الرواية بالكشف عن كيفية قيام هذا النمط ببناء أو تشكيل النص بشكل كلي عن طريق وسائل السرد للشخصيات الرئيسة. بعد هذا سأقوم بشرح كيفية تعبير هذا النمط (يسعى- يجد- يفقد) عن رفض الرواية الحديثة للنمط التقليدي في الرواية الذي يقوم على (يسعى- يجد). و في النهاية سأثبت أن هذا النمط يمنحنا فرصة لتطبيق رائع لنظرية نورثروب فراي (الميثوي) لأن هذه الرواية تحتوي على "ميثوس الصيف- الرومانسية في قصة جاتسبي" داخل "ميثوس الشتاء- السخرية في قصة نيك".

من المعلوم أن "الحبكة الرئيسة" في الرواية تدور حول شخصية جاتسبي وأن الرواية تتبع نمط (يسعى-يجد-يفقد) حيث سعى جاتسبي وراء ديزي ووجدها لكنه فقدها مرتين: مرة في أثناء فترة شبابه قبل بداية الرواية و مرة أخرى في أثناء الصيف الذي يسكن فيه نيك بجوار جاتسبي في ويست إيغ. و يتفق نمط السرد (يسعى- يجد- يفقد) في حالة جاتسبي مع ديزي في فقدان جاتسبي للحياة الجديدة التي سعى وراءها عندما غير اسمه من جيمس غاتس إلى جيه جاتسبي. و هنا نلحظ أن هذا النمط السردي تكرر في حياة جاتسبي مرتين: مرة فيما يتعلق بحبه وأخرى فيما يتعلق بمنزلته الاجتماعية فكلاهما قد فقد عند موته.

وننتقل الآن إلى قصة ديزي التي لا تمثل فقط النمط السردي (يسعى- يجد- يفقد) نفسه فحسب بل تمثل أيضا خاصية التكرار حيث نرى من خلال الاسترجاع الفني (إيراد مشاهد وقعت مسبقا) أن ديزي الشابة سعت وراء الإثارة، ووجدتها في جاتسبي، ثم خسرتها عندما ذهب جاتسبي إلى الحرب، و نرى أيضا أن ديزي سعت وراء الأمان العاطفي، ووجدته في صيغة الزواج من توم، ثم فقدته عندما اكتشفت خيانة توم لها. وقد حدث النمط نفسه مرة ثالثة مع ديزي عندما سعت وراء الاهتمام الذي لم يوفره لها توم، ووجدته في جاتسبي، بيد أنها فقدته عند موته أو بالأحرى حين كشف لها توم حقيقة جاتسبي.

وينطبق النمط السردي نفسه أيضا على توم بوكانن الذي سعى و هو شاب وراء إشباع غروره، وقد وجده في مستقبله بطلاً لكرة القدم على المستوى الجامعي، و لكن سرعان ما فقده بمجرد تخرجه. و اتبع توم نفس النمط عند زواجه حيث سعى لإرضاء غروره أيضا عن طريق إغراء عدد من الفتيات من الطبقة الكادحة كما كان الحال مع ميرتل ويلسون و لكنه فقد هذا أيضا إذ لم يدم إرضاء غروره إلا طوال استمرار علاقاته الجنسية و هي بلا شك وقت قصير.

و نأتي الآن لميرتل ويلسون التي سعت للهروب من واقعها الاقتصادي السيئ جراء زواجها من جورج، ووجدت المال عند توم، ولكنها ما لبثت أن فقدته عندما قتلت و بالطبع لو لم تقتل لفقدته أيضا لأنها لم تكن أبدا لتنجح في إقناع توم أن يتزوجها و هذا واضح من كذبه عليها بأن ديزي "زوجته" كاثوليكية و لا يمكن أن يتم الطلاق حسب هذا المعتقد الديني. و ينطبق النمط نفسه أيضا على جورج الذي سعى وراء الحب، ووجده بتزوجه لميرتل،

openkangaroo.com

لكنه سرعان ما فقده أيضا عندما اكتشف خيانتها له مع توم أو بالأحرى عندما اكتشفت ميرتل أن طاقم الزفاف الذي ارتداه يوم زواجهما لم يكن ملكه على الأقل.

و يقبع خلف هذا النمط السردي "يسعى- يجد- يفقد" نمط آخر يمكن تلخيصه كالآتي "يسعى و لكن لا يجد أو لا يصل لما سعى له"، و نرى هذا النمط جليا في مسعى جورج وراء الأمان المادي الذي لا يحققه أبدا، و في مسعى جوردان وراء أمان اجتماعي و مادي، و هذا أيضا لم يحصل أبدا. و يسيطر هذا النمط السردي على معظم الشخصيات الثانوية في العمل مثل السيد ماكي الذي لم يصل لمسعاه بأن يصبح مصوراً، و مثل كاثرين أخت ميرتل والتي تبدو دوما ساعياً غير راض: فرحلتها إلى مونتي كارلو كانت كارثية مادياً، "فشعرها الأحمر المتماسك"، و"لون جلدها الحليبي" وحاجباها "المهندمان" تلطخا" بالشعر المنزوع الذي بدأ ينمو من جديد (ص ٣٤؛ فصل٢)، كل هذا كان نمطا غير مرغوب فيه، و حتى بحثها عن أوقات مرحة، قادها إلى سلسلة من فضائح متعلقة بالإسراف بشرب الخمر. و ينطبق الحال أيضا على عدد كبير من الضيوف في حفل جاتسبي حيث يبدو جليا من كلامهم أنهم ليسوا إلا مجموعة من الناس الذين فشلوا في تحقيق مساعيهم و لم يأتوا للحفلات إلا للبحث عن بعض المتعة أو حتى الهرب من إحباطاتهم بشرب الخمر.

و مما لا شك فيه أن أكثر الأمثلة نضجا فيما يتعلق بهذا النمط السردي هو ذاك المتعلق بنيك كاراوي، حيث يعتبر الصيف الذي يقضيه في نيويورك أحدث مساعيه الفاشلة. و قد كانت تجربته في الحرب العالمية الأولى مجرد سعي وراء الإثارة، لكنه عاد منها خالي الوفاض أكثر مما كان عليه قبل ذهابه إليها: "لقد استمتعت بـ (الحرب العالمية الأولى) بشكل كبير لدرجة أنني عدت منها ضجرا. فبدل أن يكون قلب العالم الدافئ، أصبح الغرب المتوسط الآن مثل حافة العالم الممزقة— و لهذا قررت الذهاب للشرق لتعلم العمل بالأسهم التجارية." (ص ٧ ؛ فصل ١). وكما يرينا السرد لاحقا، فإن مغامرته في العمل بالأسهم على نحو خاص و ما حصل معه في الشرق على نحو عام نمط " يسعى و لكن لا يجد أو لا يصل لما سعى له" حيث نراه يترك كل هذا في نيو يورك بعد شهرين فقط من إقامته هناك. حتى بحثه عن المرأة المناسبة هناك لم يفلح، فنعلم أنه غادر بلدته أصلا ليهرب من الزواج من امرأة أحس أنه مرغم على الزواج منها. و يبدو جليا أيضا أنه لا يهتم كثيرا بزميلته في العمل و التي أقام معها علاقة غير شرعية حيث لم يزعجه "نظرات أخيها اللئيمة" (ص ٦١ ؛ فصل ٣). حتى علاقته مع جوردان بيكير كان من الواضح أنها مجرد افتتان لا أكثر و الدليل أنه سئم منها حالما سئم من عائلة بوكانن.

و لكن أهم مثال على هذا النمط السردي في حياة نيك هو ذاك المسعى الفاشل في خلق معنى لحياته فنعلم من سرده، كونه الراوي، أنه غير ملتزم بأي شيء قد يخلق معنى لحياته: لا مستقبل مهنياً واضح، و لاحب في حياته، ولا يملك بيتاً يأويه على الأقل: "عمري ثلاثون، و يبدو هذا العقد الثالث كوعد بالوحدة، وحقيبة مهترئة من

الحماس، و شعر يتساقط" (ص ١٤٣ ؛فصل ٧). ففي الواقع ما زال والده الغني هو من يعوله حيث وافق على "دعمه ماديا و لسنة كاملة" (ص ٧ ؛فصل ١) في أثناء تعلمه لتجارة الأسهم. و لهذا نقول: لا عجب إذا أن نيك يبدو معجبا جدا بجاتسبي لأنه يملك الشيء الأهم الذي لم يصل إليه نيك أبدا رغم محاولاته و سعيه الدؤوب خلفه: إنه الغاية في الحياة.

ومن الأمور المثيرة في هذا النمط السردي "يسعى- يجد- يفقد" في رواية "جاتسبي العظيم" هو رؤيتنا له على أساس أنه يمثل رفض الرواية الحديثة للنمط السردي المتعارف عليه في الرواية التقليدية: "يسعى و يجد". ويكون هذا النمط التقليدي موجودا وإن مات البطل وهو يحاول الوصول لمسعاه حيث يتغير العالم بالرواية التقليدية عن طريق سعي البطل. لذلك نجد فكرة تعلم شيء مهم نتيجة للسعي وراء المبتغى في صلب النمط السردي في الرواية التقليدية، أي أن السعي التقليدي يعتبر سعياً إصلاحياً يشتمل على فكرة الخلاص. و هذه الفكرة تستدعي بالضرورة تغييرا في صفات الشخصيات في العمل.

إذا ما عدنا إلى رواية فيتزجيرالد نجد أن صفات الشخصيات لم تتغير أبدا نتيجة لسلوك البطل أو نتيجة لسلوك الشخصيات أنفسها فالرواية تنتهي بالشخصيات وهي تحمل الصفات أو النقص اللذين بدأت بهما العمل، ونجد أيضا أن الشخصيات لم تتعلم أي شيء قد يقودها للخلاص في أثناء العمل: مات جاتسبي دون أن يعترف لنفسه بأن ديزي تركته. مات قبل أن يستفيد من مثل هذه الحقيقة. ماتت ميرتل و زوجها جورج بدون تعلم شيء من تجربتهما، و في المرة الأخيرة التي نرى فيها جوردان نراها تطبق المظهر الخادع نفسه و تكذب على نيك بأنها لم تتأثر بانفصالهما وأنها الآن مخطوبة لشخص آخر، و ينتهي الأمر أيضا بتوم و ديزي عائدين للفوضى التي أسهما بخلقها "عائدين لمالهما و عدم مبالاتهما، أو لأي شيء يبقيهما معا." (ص ١٨٨ ؛ فصل ٩).

وقد يكون نيك الاستثناء الوحيد في العمل حيث تغير بعد تجربته في نيو يورك. و قد ظهر نيك في بداية العمل رجلاً يملؤه التفاؤل حيث قال: "ستبدأ الحياة من جديد هذا الصيف" (ص ٨ ؛فصل ١) و نراه في هذه المرحلة فعلا سعيدا بعمله الجديد و حياته في نيويورك. و لكننا نجد نيك في نهاية الصيف شخصا أفاق من الوهم، وقرر ترك خططه لتأسيس عمل جديد و حياة جديدة في الشرق: "عندما عدت من الشرق في الخريف الماضي شعرت أنني أريد العالم أن يصبح منظماً و أخلاقيا للأبد؛ لم أرد أي تجوالات صاخبة تصاحبها ومضات مترفة تتغلغل في القلب الإنساني" (ص ٦ ؛ فصل ١). على الرغم من أنه هنا، فإننا نتعلم أمورا مهمة عن الطبيعة البشرية، إلا أن هذا الدرس أنتج فيه نسخة داكنة من الحياة البشرية. فعند انتهاء الرواية نرى أن توجهه محبط و بلا أمل: "وهكذا تظل زوارقنا تخبط ضد التيار، و المياه تسحبنا إلى الوراء إلى الماضي" (ص ١٨٩ ؛ فصل ٩).

obeikandl.com

و إذا ما أردنا ربط النمط السردي التقليدي "يسعى و يجد" أو "يسعى و يتغير" بنظرة حياتية، فإننا نقول إنه نمط يحتوي على فرصة الإصلاح و الخلاص خلافا لنمط السرد في الرواية الحداثية "يسعى- يجد- يفقد" الذي يمكن ربطه بموقف حياتي يستبعد فكرة حدوث إصلاح أو خلاص. ومما لا شك فيه أن هذا النمط السردي الحديث أكثر تشاؤمية (أكثر واقعية) من النمط التقليدي لكنه يبقى النمط الذي سيطر على الأدب الأوروبي منذ بداية الحرب العالمية الأولى (١٩١٤) حتى نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، و هذا هو بلا ريب النمط الذي تمثله رواية "جاتسبي العظيم." و نجد النمط السردي نفسه في روايات حداثية كثيرة نذكر منها: "أولاد و أحباء" (١٩١٣) Sons and Lovers و "نساء في الحب" (١٩٢٠) Women in Love لـ دي إتش لورنس، و"نحو المنارة" (١٩٢٧) To the Lighthouse لفيرجينيا وولف، و "الابن الأصلي" (١٩٤٠) Native Son لريتشارد رايت. و لا بد من الإشارة هنا إلى أن قراء الرواية الحديثة، و على النقيض من شخصيات هذه الروايات، أحرار ليتغيروا كما يشاؤون، لكن النص بالتأكيد لا يعرض نظرية حياتية تشتمل على الخلاص و الإصلاح. و إذا ما أردنا أن نكشف النمط السردي في أدب ما بعد الحداثة، فإننا بلا ريب سنتساءل: ما الروايات التي تتبنى نمط "لا تسعَ أصلا؟" ومن الأمثلة الروائية نذكر: "نداء على السلعة ٤٩" (١٩٦٦) The Crying of Lot 49 لتوماس بينتشون، و"العبها كما تأتي" (١٩٧٠) لجوان ديديون، و"شيء ما حدث" (١٩٧٤) Something happened لجوزيف هيلار ، و "الضوضاء البيضاء" (١٩٨٥) White Noise لدون ديليلو، التي تتبع هذا النمط.

إن حقيقة اعتقادي أن نمط "يسعى- يجد- يفقد" في "جاتسبي العظيم" يعتبر رفضا لنمط الرواية التقليدية يدفعني لتطبيق نظرية نورثروب فراي "نظرية الميثوي" على هذه الرواية لأنه و حسب منهج فراي تمثل هذه الرواية بنية الرومانسية (ميثوس الصيف عند جاتسبي، المسعى) داخل البنية الساخرة (ميثوس الشتاء عند نيك، الواقعية). و نقول بنية الرومانسية داخل البنية الساخرة لأن نيك يكتشف مع نهاية الرواية أن بنية الرومانسية لا تصلح للعالم الحديث، أي أن البنية الساخرة تحتوي بنية الرومانسية وتدوسها أو تلغيها في النهاية.

و يعتبر جاتسبي بلا ريب بطل المسعى الرومانسي. و على الرغم من أن معظم شخصيات العمل لديها مساعيها الخاصة يقع جاتسبي فقط ضمن الإطار الرومانسي. و يقول فراي في كتابه المكون من أربع مقالات والمعنون بـ"تشريح النقد" إن "الرومانسية تعتبر أكثر الأشكال الأدبية قربا من فكرة تحقيق الأمنية." (ص ١٨٦). و يمثل الصعود المادي السريع جدا لجاتسبي جوهر فكرة الحلم الأميركي (تحقيق الأمنية) في حقبة العشرينيات من القرن الماضي في أمريكا. و من الأمور الأخرى التي تخلق جواً رومانسياً في هذه الرواية إصرار جاتسبي على السعي وراء ماض ذهبي (حبه لديزي قبل ذهابه للحرب). و لذلك نجده فور عودته لأمريكا منغمساً في تجميع الثروة، و متابعة أخبار ديزي الاجتماعية في الصحف، و عندما أصبح ثرياً بما يكفي قام بشراء القصر المقابل لقصر ديزي على الضفة

الأخرى من الخليج و قام بتنسيق مقالاتها على أمل أن "يعيد كل شيء لسابق عهده" (ص ١٧ ؛ فصل ١)، و بالتالي إعادة إحياء العصر الذهبي.

إن كل النشاطات التي قام بها جاتسبي ما بين الفترة التي التقى بها دان كودي و الفترة التي التقى بها ديزي في كوخ نيك تمثل في الحقيقة سلسلة من المغامرات البسيطة التي يجب أن يمر بها البطل الرومانسي قبل مغامرته الكبرى (استعادة ديزي). و قد زودته مغامراته مع كودي بالمهارات الضرورية التي تساعده على النجاح في الحياة بما في ذلك المثابرة، و ضبط النفس، و هذا بلا شك ما يميز أبطال الرومانسية. وكما استطاع الترقي بسرعة في الحرب (من رتبة ملازم أول إلى رتبة رائد) استطاع أيضا الصعود في منظمة ولفشيم الإجرامية بسرعة ليجمع الثروة التي قد تجعل منه ندّا لتوم بوكانن.

و تمثل مغامرة جاتسبي الرئيسة (مسعاه لاستعادة ديزي) أيضا مثالا للمسعى الرومانسي وراء الحصول على العروس. و تماما مثل البطل الرومانسي في المسعى التقليدي الذي يفصله حاجز مائي عن حبيبته نرى جاتسبي مفصولا عن ديزي بالخليج المائي بين قصره على الضفة الغربية و بيته على الضفة الشرقية. و كما ينظر البطل الرومانسي بعين تواقة إلى الأرض الموعودة نجد جاتسبي دائما ينظر بتوق و شغف إلى الضوء الأخضر المنطلق من قصر ديزي و توم الذي يقبع أيضا على الضفة الأخرى من الخليج. ومما يضفي أيضا لمسة رومانسية على جاتسبي حقيقة أن خصمه (توم) شخصية مغتصبة شريرة لا يتعاطف معها القارئ أبدا، بل تجعل القارئ يعتقد أن على أحد ما أن يخلص ديزي من هذا الوحش.

و يبلغ الصراع الرومانسي بين البطل و خصمه ذروته في أثناء المواجهة بينهما في غرفة الفندق في نيويورك وعلى الرغم من أن البطل يموت عادة نتيجة لهذه المعركة، نرى أن استعداد جاتسبي للتضحية بنفسه من أجل ديزي يرقى إلى هذا المستوى، الأمر الذي يجعله بطلا رومانسيا، و لكن جاتسبي مات بالفعل مرتين: مرة بطريقة رمزية "وتحطم جاتسبي كالزجاج أمام حقد توم" (ص ١٥٥ ؛ فصل ٨)، وأخرى حقيقية عندما قام توم بإرسال جورج مدججا بالسلاح لقتل جاتسبي. و في الحقيقة، فإن استعداد جاتسبي للتضحية بنفسه من أجل ديزي يصبح الفكرة الرئيسة بينما يستمر السرد حتى موته.

و يمثل مسعى جاتسبي بطريقة أعمق تجسيدا آخراً للبطل الرومانسي: البطل الذي ينقذ المملكة من براثن الوحش. و يعبر فراي عن هذا بقوله "يمثل المسعى الرومانسي نصر الخصوبة على الأرض اليباب" (ص ١٩٣). إن الوحش الذي يجب التغلب عليه هنا هو العالم المنحط العقيم الذي ينتظر قدوم المخلّص. وما يتعلق بالأرض اليباب الموجودة في العمل من خلال البيئة في "وادي الرماد" (ص ٢٧ ؛ فصل ٢) و الملذات الجوفاء للأغنياء الكسالى—يمثل جاتسبي تجديد الحياة و النشاط. و حسب كلام نيك، فإن لدى جاتسبي "إحساسا عاليا نحو وعود الحياة، و "موهبة غير عادية نحو الأمل، و استعداداً رومانسياً لم أرَ مثله من قبل، و لا أعتقد أني سأرى مثيلا له مرة أخرى" (ص ٦ ؛

obeikandl.com

فصل ١). و يعني هذا أن جاتسبي لديه ما يفتقده و يحتاجه العالم الحديث من أجل إنقاذه من اضمحلال الأمل والعقم. تماما مثل شخصية المسيح المخلص، يمثل جاتسبي إحياء الأمل.

ومع أن جاتسبي قد يبدو من ناحية جزءا من هذا العالم الحديث العقيم عن طريق اشتراكه بالأفعال الإجرامية والحفلات الماجنة التي يقيمها، إلا أنه من ناحية أخرى مفصول عنه رمزيا، تماما كانفصال البطل الرومانسي الذي ينقذ المملكة المعرّضة للخطر، فهو في نهاية المطاف يعيش وحيدا و لا نراه قريبا من أحد سوى ديزي. نراه لا يعرف أحدا من الناس في حفلاته، فهو يقيم مثل هذه الحفلات على أمل أن "تأتي ديزي في أحد الليالي" (ص ٨٤ ؛ فصل ٤). ومن الأمور الأخرى التي تثبت انعزاله عن هذا العالم الفاسد و ترسم حوله هالة رومانسية، تصويره وحيدا بعيدا عن الحفل و الضيوف مرارا و تكرارا في أثناء الرواية. فمثلا يقول نيك أنه شاهد جاتسبي "يظهر من ظل قصره" و "ممداً ذراعيه نحو المياه الداكنة" (ص ٢٥ ؛ فصل ١)، "يرتعد" نحو "الضوء الأخضر الوحيد" (ص ٢٦ ؛ فصل ١) في نهاية الميناء الذي عليه منزل ديزي. و نضيف هنا أيضا أنه و في ليلة مقتل ميرتل نراه يقف وحيدا "يراقب بقداسة" (ص ١٥٣ ؛فصل ٧) خارج منزل ديزي خوفا من أن "يحاول توم إزعاجها" (ص ١٥١ ؛ فصل ٧) حول علاقتهما. و حتى في حفلاته الصاخبة نراه في عزلة "هب فراغ مفاجئ من النوافذ و الأبواب الكبيرة مائلا على العزلة التامة للمضيف الواقف على الشرفه و يده مرفوعة و كأنه يلوح وداعا" (ص ٦٠ ؛ فصل ٣). و يبدو هنا أنه و حتى في عالم يملؤه الفساد لا يمكن إفساد جاتسبي لأنه يملك "حلما لا يمكن إفساده" (ص ١٦٢ ؛ فصل ٨).

حتى حياة جاتسبي في صغره تضيف أيضا نكهة رومانسية لشخصيته فأصوله غير معروفة، وحين يكشف هوية أبويه نقرأ بعدها مباشرة " لم يقبلهما خياله والدين أبدا"... فالحقيقة أن جاتسبي نتاج نفسه الأفلاطونية... وكأنه ابن الرب... و بهذا الطرح ظل مؤمنا حتى النهاية" (ص ١٠٤ ؛ فصل ٦). و مما يعزز هذه النظرة أيضا خضوع جاتسبي لما يشبه التعميد بالمياه و كأنه المسيح. "لقد كان جيمس جاتس الذي يتسكع على الشاطئ ذاك المساء" (ص ١٠٤ ؛فصل ٦)، ولكن عندما جدّف باتجاه يخت كودي الراسي على شاطئ بحيرة سوبيريار "كان جيه جاتسبي" (ص ١٠٤ ؛فصل ٦) من خرج من الماء ليقبل العمل وكيلاً لكودي. و أيضا يجري تشبيه جاتسبي بإله الشمس الذي يقول فراي "إنه يبحر على وجه عالمنا أجمع في قارب" (ص ١٩٢) عن طريق إخبارنا أن جاتسبي أبحر مع كودي لمدة خمس سنوات، و تماما مثل البطل الساعي وراء هدف "ولد ثالث، أو ثالث شخص يسعى وراء الهدف، أو نجح في المرة الثالثة" (فراي ١٨٧)، إبحار جاتسبي جعله "يجول حول القارة ثلاث مرات" (ص ١٠٦ ؛فصل ٦) قبل أن يحط على أرض العالم الجديد.

و من المثير في هذه الرواية أن مسعى جاتسبي الرومانسي مؤطر بنوع مختلف تماماً من السرد "سرد نيك": ألا وهو السرد المتعلق بصيف نيك في نيويورك. فنحن بوصفنا قراء نتعرف إلى جاتسبي، لأن علاقة نيك به تشكل جزءا كبيراً من تجربة الراوي (نيك) نفسه. ولكن كما أسلفنا فإن سردية نيك مُشكّلةٌ بنوع أدبي معاكس تماما للرومانسية: إنها النوع الساخر الذي يقول فراي إنه "متوافق مع واقعية المحتوى" (ص ٢٢٤). و النوع الساخر كما يقول فراي مشتق من ميثوس الشتاء. و على النقيض من العالم المثالي في الرومانسية يقول فراي أن ميثوس الشتاء "يحاول إعطاء شكل لتحولات الغموض و التعقيدات في عالم غير مثالي: (ص ٢٢٣)، و بالطبع، فإن العالم غير المثالي لا يحتوي أبطالا، بل بشرا واقعيين مليئين بالعيوب. إنه عالم يحوي معاناة ناتجة عن أسباب اجتماعية أو نفسية، لا كعالم الرومانسية الذي يعرض المعاناة باعتبارها نتيجة للقدر أو تدخلاً كونياً من نوع ما. إنه ببساطة العالم الحقيقي المليء بالعيوب.

و نضيف هنا أن مسألة تجميع الثروات أو إيجاد الحب الحقيقي عند نيك و الشخصيات غير البطولية في العالم الواقعي ليست بالأمر السهل. ليس هذا فحسب، بل قد تصل الأمور إلى صعوبة في إيجاد مستقبل مهني جيد أو البقاء على قيد الحياة من منظور مادي، كما كان الحال مع جورج ويلسون و نيك. لا يبدو الناس "رائعين" في عالم "بدلاتهم الوردية" (ص١٦٢ ؛ فصل ٨)، و لا يقيم الناس حفلات مترفة على أمل أن تحضر المحبوبة للحفل كما يفعل جاتسبي. بل على النقيض، و كما هو الحال مع ضيوف جاتسبي، يذهب الناس إلى الحفلات ليتمتعوا ويخمروا على حساب المضيف. فنرى ملابسهم مشدودة على أوراكهم العريضة" (ص ٣٤ ؛ فصل ٢)، كما هو الحال مع كاثرين أخت ميرتل. نرى في العالم الواقعي " أطفالاً شاحبين نحفاء (ص ٣٠ ؛ فصل٢) يعيشون في وادي الرماد، ونرى أيضا أناساً يستمتعون بوقوفهم حول حادث لمشاهدة المعاناة البشرية.

و نضيف أيضا أن الفتاة في العالم الواقعي لا تنتظر فارساً ليأتي على حصان أبيض و يتزوجها حتى لو كانت تعرف هذا الشخص، فكثيرا ما تتزوج الفتيات رجالا مثل توم بوكانن. ولو امتلكت الفتاة في العالم الواقعي فرصة أخرى لنيل السعادة مع فارسها الذي بقي مخلصا حتى النهاية، فإن تعرجا بسيطا في الطريق للحب الحقيقي قد يرسلها عدوا نحو بيت زوجيتها، كما كان الحال مع ديزي التي جرت عائدة لزوجها الأناني الخائن. و حتى عندما مات فارسها و هو يحميها من تهمة صدم و قتل بالسيارة، غادرت البلدة حتى قبل أن يصل القس للجنازة.

و نرى في العالم الواقعي أيضا أن الرجل لا يبقى مخلصا لفتاته حتى عندما يكون متزوجا منها، فكثيرا ما تكون له علاقات غرامية أخرى خارج نطاق الزوجية يتبجح بها في الأماكن العامة، كما كان الحال مع توم وعلاقته مع ميرتل التي كسر لها أنفها في أحد الأيام. إن الرجال المسؤولين عن اتخاذ القرارات في العالم الحقيقي هم رجال سيئون من أمثال توم و ولفشيم، فالرجال البسطاء مثل جورج ويلسون عادة ما تخدعهم زوجاتهم (ميرتل)

openkanz.com

ويتلاعب بهم عشاق زوجاتهم (توم) ليقوموا بأفعال توقعهم في الكوارث (قتل جاتسبي). و نضيف أنه و في مثل هذا العالم حتى "رجل يتحلى بروح رياضية" مثل جوردان بيكر و الذي يعتقد جاتسبي أنه "لا يمكن أن يقوم بعمل غير صحيح" (ص٧٦ ؛ فصل٤)، يغش في رياضة الغولف، و يكذب حول تدمير سيارة مستعارة و "يتعامل بالحيلة... ليحافظ على تلك الابتسامة الباردة المتغطرسة أمام العالم و ليشبع احتياجات جسدها الأنيق" (ص٦٣ ؛ فصل٣).

و من أهم الأمور في العالم الواقعي أن موت بطل رومانسي لا يرقى لدرجة الشهادة التي تنقذ البشرية وهذه إشارة إلى أن البشرية لا يمكن إنقاذها و أن الأمل يبدو معدوما لذلك نجد نيك يتخذ قرارا بترك مستقبله المهني، وشطب مفهوم الأمل من عقله، و العودة للمنزل فور إدراكه لهذه الإشارة. إن سردية نيك المتجذرة في النوع الساخر (الواقعي) توصد الأبواب على البنية الرومانسية. إذا فالرواية توضح أن البنية الساخرة الموجودة في الروايات الحداثية تدوس بنية الرومانسية و كأنها تقول لنا إن الرومانسية لم تعد ممكنة في هذا العالم.

و يبدو تدمير البنية الساخرة للبنية الرومانسية جليا بشكل رمزي في مشهد المواجهة بين جاتسبي و توم في غرفة الفندق في نيويورك، فوفقا للإطار الرومانسي يكون هذا هو المشهد الذي ينتصر فيه البطل، ويأخذ العروس، ويكشف جذوره التي عادة ما تكون ملكية أو متعلقة بمنزلة اجتماعية هامة، و لكن ما يتكشف هنا هو أن جذور جاتسبي أدنى بكثير من جذور محبوبته، و أن هذه الجذور هي السبب في هجرها له. و بالتالي كما يقول فراي "تخرج البنية الرومانسية عن السكة" و تترك مكانها فارغا لتملأه البنية الوحيدة الباقية في السرد: البنية الساخرة.

ورغم هذا، لا تنجح البنية الساخرة في محو البنية الرومانسية تماماً، حيث تبقى البنية الساخرة مسكونة بالبنية التي سحقتها و ربما لأن نيك يعلم أن الرومانسية لا مكان لها في هذا العالم، يتميز سرده بحنين شديد إلى الماضي ؛ أي نحو العالم الرومانسي المفقود الذي يمثله جاتسبي. و يتجلى هذا الحنين إلى الماضي الرعوي العذري: بوصف ديزي وجوردان "أنوثة بيضاء جميلة" (ص ٢٤ ؛ فصل ١) ووصفه لعيد الميلاد المجيد في الغرب الأوسط خلال شبابه، ويتابع بوصف "أنوار الشوارع و أجراس مركبات الجليد في الظلام، و ظلال الأكاليل المقدسة معكوسة فوق الثلج من خلال نوافذ مضاءة" (ص ١٨٤ ؛ فصل ٩).

و يصل الحنين إلى البراءة المفقودة و الفردوس المفقود، إلى ميثوس الصيف، و الرومانسية قمته في وصف نيك الختامي لفردوس فقد للأبد، فنجده جالسا على الشاطئ قبل عودته إلى ويسكونسون يقول:

> آه على هذه الجزيرة العتيقة التي أزهرت يوما في عيون البحارة كصدر العالم الأخضر الجديد.. ذهب كل شيء.. تلاشت الأشجار التي كانت تهمس الريح من خلال أوراقها أجمل أحلام الإنسان و تأملاته الرائعة.... تلاشت كل الأشجار الممتدة على طول الطريق لمنزل جاتسبي... تلاشت الأشجار التي عانقت أنفاسه وأخضعتها لتأملات جمالية لم يفهمها ولم يردها... تقف الجزيرة الآن وجها لوجه ضد ظلام مساو بالقوة والحجم لكل ما هو جميل فيها.. و مساو في القوة أيضا لقدرة جاتسبي التأملية (ص ١٨٩ ؛ فصل ٩)

obeikandl.com

و تعتبر هذه الفقرة دليلا على الطرائق البنيوية التي حدثت في أثناء الرواية: سحق "ميثوس الصيف – الرومانسية – المسعى المحقق" من قبل "ميثوس الشتاء – تعقيدات الواقعية" الذي يبقى أيضا مسكونا بالبنية الرومانسية المفقودة جراء سحقها له.

و نرى بعد هذا في "جاتسبي العظيم" عمليات معقدة بنيوياً. فنرى مثلاً، سرداً نحوياً يتكون من نمط "يسعى -يجد- يفقد" و النمط المتفرع منه "يسعى و لكن لا يجد". ومما لا ريب فيه أن هذا يعكس رؤية العالم حسب حقبة الحداثة و رفض الرواية الحديثة للنمط التقليدي القائم على " يسعى و يجد". و على نحو مماثل، بني النص على صراع من أجل السيطرة بين نوعين أدبيين مختلفين: الرومانسية (ميثوس الصيف و النوع الأدبي الذي يتبع له سرد جاتسبي) و النوع الساخر (ميثوس الشتاء و النوع الأدبي الذي يتبع له سرد نيك). لقد قلنا آنفا إن النوع الساخر تفوق على النوع الرومانسي في الرواية على الرغم من أن الأول تسلل وسكن روح الأخير، و هذا جلي في الوصف العاطفي الذي قدمه الراوي نيك عن فقدان الماضي، و الرومانسية، و الشباب الفردوسي.

و يحاول هذا التحليل أن يظهر منحيين للبنيوية يبدوان في صراع مستمر: الأول اعتمادها على الوصف الشكلي الذي ينبع من التزامها بالموضوعية، و الثاني روحها الفلسفية التي تدعونا للتفكير عميقا في الأشكال البنيوية و العالم الذي نعيش فيه، و على الرغم من أن المنحى الفلسفي عادة ما ينسى في النظرية البنيوية، تبقى هذه الطبيعة المزدوجة للبنيوية التي تخلق الإثارة.

أسئلة لمزيد من التدريب:

تطبيق النهج البنيوي على أعمال أدبية أخرى

تساعد الأسئلة الآتية في استخدام النظرية النقدية البنيوية لتفسير الأعمال الأدبية التي سنذكرها أو أي أعمال أدبية أخرى يختارها القارئ:

١- كيف يمكننا استخدام نظرية نورثروب فراي لتحليل رواية جوزيف كونرادJoseph Conrad "قلب الظلام" Heart of Darkness (١٩٠٢)؟ ما نوع الأبطال الذي ينتمي إليه كيرتز؟ كيف تصنف مارلو؟ كيف يمكننا اعتبار الرواية تراجيديا؟ كيف تنتمي الرواية إلى النوع الساخر من الأدب؟ ماذا تخبرنا الصعوبات التي نواجهها في تصنيف النص عن الرواية و عن نظام تصنيفها؟

٢- تتألف رواية توني موريسون Toni Morrison " المحبوبة" Beloved (١٩٨٧) من مجموعة من القصص المتعلقة بعدد من الشخصيات. بالاضافة إلى سرديات أخرى، هناك سرديات تتعلق ب سيث، و دينفر، و بيلافد، وبيبي ساجس، و بول دي، وستام بيد. حدد السرديات الموجودة في العمل و حللها بنيويا. هل هناك قاعدة سردية

opelkandi.com

واحدة تحكم كل القصص أو إن التحليل البنيوي يظهر أن القصص تتبع نظما بنيوية مختلفة؟ كيف يسهم تحليلك البنيوي في إيضاح كيفية فهم معنى رواية موريسون و الأعمال المشابهة لها في النمط البنيوي؟

٣- تحتوي قصة ويليام فوكنار William Faulkner "وردة لإيميلي" A Rose for Emily (١٩٣١) بنية معقدة تدفعنا لاستخدام نظرية جينيت لفهمها. من خلال استخدامك لهذه النظرية حلل النص فيما يتعلق بالعلاقة ما بين القصة، و السرد، و طريقة السرد. لا تنس أن تناقش وظائف صيغة الفعل (النظام، و الأمد، و التكرار)، والمزاج (المسافة، و المنظور)، و الصوت. كيف يساعد تحليلك في فهم المؤثرات السردية التي يستخدمها فوكنار في قصته؟

٤- تعتبر قصتا كاثرين بورتر Katherine Anne Porter "هجر الجدة ويذرأول" The Jilting of Granny Weatherall (١٩٣٠)، و تيلي أولسين Tillie Olsen "أقف هنا لأكوي الملابس" I Stand Here Ironing (١٩٥٦) متشابهتين بنيويا رغم اختلاف محتواهما. و من التشابهات البنيوية بينهما أن كليهما يتألف جزؤه الأكبر من مناجاة داخلية، و تروى القصتان عن طريق راوٍ محدد ذي رؤية لا موضوعية، و تتشكل القصتان من سلسلة من استرجاعات الماضي (إيراد مشاهد وقعت مسبقا). ما هي البنى الأخرى المتشابهة التي تستطيع كشفها؟ هل ترتبط التشابهات أو عدم التشابهات البنيوية في القصتين مع التشابهات أو عدم التشابهات في موضوع القصتين؟

٥- قامت هوليوود بإنتاج فيلم مبني على رواية جون شتاينبيك John Steinbeck السياسية "عناقيد الغضب" Grapes of Wrath (١٩٣٩). و لكن رغم التزام الفيلم ببنية الرواية، و شخصياتها، و موضوعها (الاستغلال الرأسمالي للمزارعين الذين هربوا من "الدست بول" Dust bowl ليصبحوا عمالاً مهاجرين في كاليفورنيا)، نجد أن نهاية الفيلم متضاربة تماما مع نهاية الرواية حيث كانت نهاية الفيلم تفاؤلية جدا. حلل نوع الرواية الأدبي مستخدما نظرية الأساطير ونظرية الأساليب لفراي، ونظرية الأساليب لشولز، ثم حلل كيف تدفعنا نهاية الفيلم لتعديل تصنيفنا للعمل. ما الذي توصلت إليه فيما يتعلق بالتضارب ما بين الروايات السياسية (تحت أي فئة تنضوي المدرسة الطبيعية)، و النهايات السعيدة حسب تقليد هوليوود؟

ملاحظات

١- يسعى كتاب فراي بعنوان "تحليل النقد: أربع مقالات" Anatomy of Criticism: Four Essays إلى منهجة الأدب في أربعة طرق مختلفة. ويدعو هذه المناهج (١) نظرية الأساليب، أو النقد التاريخي (تراجيدي، وكوميدي، وموضوعي)؛ (٢) نظرية الرموز، أو النقد الأخلاقي (أدبي/وصفي، ورسمي، وأسطوري، وأمثولة النفس)؛ (٣) نظرية الأساطير، أو نقد الأنماط (الكوميديا، الرومانسية، التراجيديا، السخرية/الهجاء)؛ (٤) نظرية الأنواع الأدبية، أو النقد البلاغي (شعر الملاحم، النثر، المسرحية، القصيدة الغنائية). وبالرغم من وجود الجدل حول ما إذا كانت أعمال فراي تدخل ضمن تصنيف

البنيوية، فإنه من الواضح أن المناهج الأربعة المتضمنة في كتاب "تحليل النقد" هي نظريات بنيوية للأنواع الأدبية لأنها تسعى جميعاً إلى المبادئ الأدبية— مثل صيغة الحبكة ووظائف الشخصيات— التي تشكل الأساس للأنواع الأدبية في التقليد الأدبي الغربي.

٢- لا يربط نقد الأنماط جميعه المواضيع الأسطورية الموجودة في الأدب بالأنواع الأدبية. إذ يقوم العديد من نقاد الأنماط، أو نقاد الأساطير— الذين تأثر معظمهم بأعمال يونغ— بتحليل الأعمال الأدبية لكي يحدّدوا الأساطير المعينة التي يعتمدون عليها. انظر، على سبيل المثال، إلى بودكن، وكامبيل، ويونغ.

For further reading

Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge, 2002.
Culler, Jonathan. “Literary Competence.” *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975. 113–30.
Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics.* Berkeley: University of California Press, 1977.
Herman, David, ed. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, Calif.: CSLI, 2003.
Levi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques.* Trans. John and Doreen Weighman. New York: Atheneum, 1974.
Phelan, James, and Peter J. Rabinowitz, eds. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, Mass.: Blackwell, 2005.
Pratt, Annis, et al. *Archetypal Patterns in Women’s Fiction.* Ann Arbor, Mich.: Books on Demand, 1981.
Rowe, John Carlos. “Structure.” *Critical Terms for Literary Study.* 2nd ed. Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 23–38.
Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction.* New Haven: Yale University Press, 1974.

For advanced readers

Barthes, Roland. *Critical Essays*. 1964. Trans. Richard Howard. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972.
Davis, Todd F., and Kenneth Womack. “Reader-Response Theory, Narratology, and the Structuralist Imperative.” *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*. New York: Palgrave, 2002. 57–63.
Genette, Gerard. *Narrative Discourse.* Trans. Jane Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.
Greimas, A. J. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. 1970. Trans. Paul Perron and Frank Collins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
Herman, David, ed. *Narratologies*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
Jakobson, Roman. “Linguistics and Poetics.” *Style in Language.* Ed. T. Sebeok. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960. 350–77.
Levi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked*. 1964. Trans. John and Doreen Weighman. New York: Harper, 1975.
Propp, Vladimir. *The Morphology of the Folktale.* 1928. Trans. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1968.
Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. 1916. Trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1966.
Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977.

Notes

1. Frye’s *Anatomy of Criticism: Four Essays* attempts to systematize literature in four different ways. He calls these approaches his (1) theory of modes, or historical criticism (tragic, comic, and thematic); (2) theory of symbols, or ethical criticism (literal/descriptive, formal, mythical, and anagogic); (3) theory of myths, or archetypal criticism (comedy, romance, tragedy, irony/satire); and (4) theory of genres, or rhetorical criticism (epos, prose, drama, lyric). Although there has been some debate concerning whether or not Frye’s work falls within the category of structuralism, it seems rather clear that all four of the approaches offered in *Anatomy of Criticism* are structuralist theories of genre because all seek the structural principles— such as plot formulas and character functions—that underlie genres in the Western literary tradition.
2. Not all archetypal criticism relates the mythic motifs found in literature to literary genres. Many archetypal critics, or myth critics—most of whom have been influenced by the work of Carl Jung—analyze literary works in order to identify the specific myths on which they draw. See, for example, Bodkin, Campbell, and Jung.

Obeikandl.com

Works cited

Barthes, Roland. “The World of Wrestling.” *Mythologies*. 1957. Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972. 15–25.

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.* 1934. New York: Random House, 1958.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* Rev. ed. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby.* 1925. New York: Macmillan, 1992.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton: Princeton University Press, 1957.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse.* Trans. Jane Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

Greimas, A. J. *Structural Semantics*. 1966. Trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious.* Vol. 9, Part I of *Collected Works.* 2nd ed. Trans. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1968.———, ed. *Man and His Symbols.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1964.

Levi-Strauss, Claude. “The Structural Study of Myth.” *Structural Anthropology.* 1958. Trans. Claire Jacobson and Brooke Schoepf. New York: Basic, 1963. 206–32.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics.* 1916. Trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1966.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction.* New Haven: Yale University Press, 1974.

Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron.* The Hague: Mouton, 1969.

Ourkandl.com

الفصل الثامن

النظرية النقدية التفكيكية

Deconstructive criticism

إن عبارات مثل "تطاير الدوال العشوائي" و "المدلول الاسمي" تثير رعبا في قلوب العديد من محبي الأدب شبيها بالرعب الذي شعر به الصليبيون عندما علموا أن المسلمين استولوا على المدينة المقدسة. على الرغم من أن التفكيكية (نظرية طورت بواسطة الفرنسي جاك ديريدا Jacques Derrida في أواخر الستينيات و كان لها تأثير كبير على الدراسات الأدبية في السبعينيات) ليست ظاهرة جديدة في المشهد الأكاديمي الآن، إلا أنها ما زالت نظرية عصية على الفهم عند الطلاب و المدرسين على حد سواء؛ إذ يعتقد كثير منهم أن النظرية تدور حول التحليل السطحي للعب بالألفاظ التي تدمر تذوقنا الأدبي و قدرتنا على تأويل معنى النص. و قد يكون السبب وراء الفهم الخاطئ لهذه النظرية، أسلوب الكتابة عند أهم منظريها مثل جاك ديريدا، و لوس إريغاري Luce Irigary، و جيفري هارتمان Geoffrey Hartman ، و الشرح الذي عرضه بعض من حاولوا تلخيص أعمال هؤلاء المفكرين إذ يجري الحديث عادة عن هذه النظرية باستخدام لغة غير اعتيادية تستعصي على الفهم.

و مع ذلك تقدم التفكيكية لنا الكثير حيث تنمي هذه النظرية قدرتنا على التفكير النقدي وتساعدنا على تحديد الطرق التي تشكل بها تجاربنا الناتجة عن الأيديولوجيات التي لا ندرك وجودها بسبب تغلغلها داخل لغتنا. ولأن التفكيكية تقدم مثل هذه الرؤى فلا بد أنها مفيدة لنظريات أخرى مثل الماركسية، و النسوية، و غيرهما من النظريات التي لا تفتأ تحاول أن تظهر لنا الأيديولوجيات القمعية و تحكمها في حياتنا. ولكن لكي نفهم كيف تكشف التفكيكية عمل الأيديولوجيات في حياتنا و تجاربنا لا بد أولا أن نفهم رؤية التفكيكية للغة. و لا يعتبر ديريدا اللغة وسيلة يمكن الاعتماد عليها في التواصل البشري حيث يراها شيئا مرنا و غامضا يضم التجارب المعقدة التي تبرمجنا فيها الأيديولوجيات.

تفكيك اللغة

يتعامل معظمنا مع اللغة على نحو يومي بأنها شيء مسلم به نستطيع من خلاله إيصال الرسالة التي نريدها. وحتى عندما تفشل اللغة في هذا لا نلوم اللغة نفسها، بل نلوم أنفسنا في عدم القدرة على استخدامها لإيصال ما

نريد. فجملة مثل "ماري ، هلا أعطيت الكتاب لجون" عادة ما ينتج عنها الهدف المنشود ، و حتى إذا لم يتحقق هذا الهدف لا نفترض أن الخلل يكمن في اللغة ،بل في فشل ماري و جون في فهم الجملة أو رفضهما لتنفيذ الطلب. وكثيرون يؤمنون بهذه النظرة لأننا معتادون على الأنماط و الطقوس اللغوية التي تبدو فيها اللغة قادرة على العمل بالطريقة التي نريد أن تعمل بها ،أي أننا نؤمن أن اللغة وسيلة يمكن الاعتماد عليها طبيعيا في إيصال أفكارنا ومشاعرنا و أمانينا إلى الطرف الآخر. و لكن النظرية التفكيكية فيما يتعلق باللغة لا تتفق مع هذا أبدا ؛ حيث تعتبر اللغة بالنسبة لها مراوغة و غامضة أكثر مما نظن.

و لنأخذ المثل الإنجليزي "تايم فلايز لايك آن أرو" مثالا على هذه النظرة ، ويمكن ترجمته للعربية "يمر الوقت كسحابة صيف أو كالسهم" ، ولكن قبل الانتقال للقراءة التفكيكية لهذه الجملة نلفت نظرك إلى أننا سنحافظ على الجملة الإنجليزية كما هي بسبب الفروق الهائلة في قواعد وتراكيب اللغتين :

الكثيرون يعرفون هذا المثل القديم و يفهمه معظمهم أيضا بالطريقة الشائعة الآتية :

تايم　　فلايز　　لايك آن ارو　　= يمر الوقت كالسهم

(اسم)　　(فعل)　　(شبه جملة ظرفية)

و سأطرح الآن معاني إضافية قد يكون بعضها حاضرا في ذهنك مثل إمكانية فهم الجملة على أن الوقت "تايم" يتحرك باتجاه واحد ، أو يتحرك بخط مستقيم. هذه بداية جيدة ، و لكن سأزيد فاعلية التفكيكية أكثر و أقول : ماذا سيحدث لو اعتبرنا الكلمة الأولى في الجملة أمر لا اسم ، و الكلمة الثانية نوعاً من الحشرات ، وهذا جائز طبعا في اللغة الإنجليزية فمن الممكن أن نجد الكلمة نفسها اسما في سياق ما وفعلا في سياق آخر.

تايم　　فلايز　　لايك آن ارو

(فعل)　　(اسم)　　(شبه جملة ظرفية)　　= أخرج ساعة التوقف و احسب زمن سرعة الذباب كما تحسب زمن سرعة السهم.

و انظر لمعنى آخر مختلفا لو افترضنا أن أول كلمتين في الجملة تعنيان نوعا معينا من الذباب (ذباب الزمن مثل ذباب الفاكهة) ، و الكلمة الثالثة فعلاً :

تايم فلايز　　لايك　　آن ارو

(اسم)　　(فعل)　　(مفعول به)　　= ذباب الزمن يحب السهم

و يشير المثال التالي أيضا إلى أن جملة واحدة قد تحوي عدة معان دون تغيير أية كلمة في الجملة.

و تطرح التفكيكية طرحا آخر يتمثل في حقيقة أن التغييرات في درجة الصوت أو نغمته عند النطق بالكلمات يكشف لنا أيضا أن اللغة مراوغة و لا يمكن فهمها بسهولة. خذ مثلا هذه الجملة التي يقولها مذيع الأخبار : "يقول الرئيس ريغان : إنه لا يتوجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور."

لاحظ الآن كيف سيتغير معنى الجملة بشكل جذري حسب طريقة لفظنا أو تشديدنا على كلمة مختلفة في كل مرة:

١- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أنه يكذب).

٢- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أنه يصحح خطأ إشاعة ما).

٣- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أن مجموعة أخرى من القوات يتوجب عليها الذهاب).

٤- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أن شخصا مهما آخر قال من قبل أنه لا يتوجب على القوات البحرية الذهاب للسلفادور).

٥- يقول الرئيس ريغان: إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أنه يمكنهم الذهاب إذا أرادوا ذلك).

٦- يقول الرئيس ريغان إنه لا يجب على قوات البحرية الذهاب للسلفادور. (تعني أنه يجب عليهم الذهاب لمكان آخر).

أعتقد أن هذين المثالين قد جعلاك الآن تبدأ بالنظر إلى اللغة على أنها شيء غير ثابت و لا يمكن الاعتماد عليه كما نفترض بشكل عام. رأينا في الفصل الماضي "البنيوية" كيف يستخدم البنيويون والسيميائيون كلمة "إشارة" التي ترمز إلى الوحدة الرئيسة للتخاطب و التي تصاغ كالتالي:

الإشارة = الدال (صوت، صورة، إيماءة، إلخ) + المدلول (المفهوم الذي يشير إليه الدال)

و يضيف البنيويون هنا التالي: تعتبر أية كلمة في اللغة إشارة. و نأخذ على سبيل المثال إشارة أو كلمة "وردة"، و يكون الدال في هذه الحالة مجموعة الحروف (و- ر- د- ة) المكتوبة أو الملفوظة وحدة واحدة، و يكون المدلول هو صورة الوردة التي تتخيلها في ذهنك. إذا كان الدال أو بالأحرى الدالان (وردة حمراء) فبالطبع سيكون المدلول الوردة الحمراء التي تتخيلها في ذهنك، و لكن الناس قد يختلفون في الصورة الذهنية التي يشكلونها في أذهانهم نتيجة للدال "وردة". و يتبع هذا القول أيضا بأن بعض الناس قد يشكل الصورة الذهنية نفسها لكل من "وردة" و "وردة حمراء" لأن أكثرنا يفترض مسبقا أن الوردة حمراء إلا إذا طلب منا غير ذلك.

لتجنب هذا الغموض، فلنأخذ مثالا على جملة بسيطة تتحدث عن شيء ملموس في سياق واضح جدا قد يبدو فيه أن الدوال لا يمكن أن تنتج أي نوع من الغموض: تخيل شخصا يقف في حقل شاسع و يشير نحو الشجرة الوحيدة الظاهرة في الحقل. و يقول الشخص في هذا السياق و هو يشير إلى الشجرة "هذه شجرة ضخمة". قد تبدو

obeikandl.com

هذه الجملة واضحة جدا للوهلة الأولى، فنحن نعلم أن المقصود من الجملة الشجرة الواحدة في الحقل و أن المعلومة المتعلقة بحجمها قيلت صراحة في الجملة. و نأتي الآن إلى كيفية رؤية التفكيكية لهذه الجملة: لأن التفكيكية تبحث عن الغموض داخل اللغة، تقوم بطرح أسئلة تتعلق بالمناحي الغامضة في الجملة التي قلنا إنها تبدو بسيطة وواضحة، فعلى سبيل المثال، تسأل التفكيكية: عندما قال الشخص " هذه شجرة ضخمة"، هل كان يشير إلى حجم الشجرة الكبير مقارنة بحجمه، أو مقارنة بحجم شجرة أخرى؟ إذا كانت الإجابة شجرة أخرى، نسأل أية شجرة؟ هل يبدو هذا الشخص متفاجئا بحجم الشجرة، أو أنه يخبرنا أن الشجرة ضخمة فحسب؟ هل يقول هذا الشخص تلك الجملة ليخبرنا شيئا عن الشجرة أو عن كلمة "ضخمة"؟ ما انطباع هذا الشخص عنا ليتصور أننا بحاجة لهذه المعلومة؟ هل يعتقد أننا نتعلم اللغة، أو أنه يسخر منا؟ إذا كان يسخر منا، فلماذا؟

توضح هذه السلسلة من الأسئلة التي قد تمتد أكثر، أن كلام البشر نادرا ما يكون واضحا و سهلا حسب الطريقة البنائية: دال + مدلول = إشارة واضحة، فكما رأينا هنا، قد يعود الدال على عدد كبير من المدلولات وعلى الرغم من أن السياق قد يحدد نطاق المدلولات الممكنة لبعض الدوال إلا أن السياق في هذه الحال يفتح المجال لمزيدٍ من المدلولات لدوال أخرى. و لهذا السبب تعتبر التفكيكية عملية التواصل اللغوي شيئا معقدا و غير واضح.

إذا ما أمعنا النظر هنا لنرى كيف تكتب التفكيكية معادلة الإشارة البنائية سنجدها كالتالي: الإشارة = دال + مدلول....+ مدلول. و هذا بالطبع يعني أن التواصل اللغوي ليس إلا سلسلة من تجميعنا للمدلولات فما الذي يعنيه مدلول مثل كلمة "شجرة" للتفكيكيين؟ يقول التفكيكيون، إذا كان الدال (ش ج ر ة) فالمدلول هو الشجرة التي يمكننا تخيلها في أذهاننا، و لكن ما الذي يتكون منه مفهوم الشجرة لدينا؟ سنجد هنا أن مفهوم الشجرة يتكون من سلسلة من الدوال التي نربطها بالشجرة و التي بالطبع اكتسبناها على مر حياتنا. و من الدوال المصاحبة للشجرة في حالتي نجد: ظل، و رحلات قصيرة، و تسلق، ترقوة مكسورة، و تلال هوكينز في أوهايو، و أوراق الخريف، و الزراعة، والأوراق الإبرية، الخ. وهنا نلاحظ أن ما تسميه البنيوية مدلولا ليس في حقيقة الأمر إلا سلسلة طويلة من الدوال.

إذا فكلمة "شجرة" لدى التفكيكيين لا ترقى أبدا لدرجة الوصول لمفهوم "مدلول" لأن الدال الذي أنطق به يأخذني إلى سلسلة طويلة من الدوال في ذهني أو في ذهن الشخص الذي يسمعني. و بالطبع فإن كل دال في هذه السلسلة من الدوال التي تم دفعي للتفكير بها سيدفعني أيضا لسلسلة أخرى من الدوال المرتبطة بكل دال من السلسلة الأولى و هكذا دواليك. و قد رأينا في الفصل السابع أن البنيوية تؤمن بأن اللغة غير مرجعية بمعنى أنها لا تعود على الأشياء في العالم من حولنا بل على مفاهيمنا عن هذه الأشياء. أما التفكيكية فتأخذ قضية عدم مرجعية اللغة لمستوى أعلى و أعقد حيث تقول إن اللغة لا تعود على الأشياء و لا على مفاهيمنا عن هذه الأشياء بل تعود على تطاير و لعب عدد لا نهائي من الدوال التي تتكون منها اللغة.

و بذلك تطرح التفكيكية هذا المنطق رؤية متطرفة لعملية التفكير، لأن طرحها يعني بالضرورة أن حياتنا الذهنية لا تتكون من مفاهيم أو معان ثابتة، بل من دوال دائمة التغير و التبدل و التطاير في كل اتجاه. مع أن هذه الدوال تبدو مستقرة بشكل كاف عندما نسمعها أو نقرؤها، إلا أنها لا تتبع نفس هذا النهج المستقر على المستوى الذهني أو العقلي فكما رأينا آنفا **يتكون كل دال من**، و ينتج عددا كبيرا من الدوال الأخرى في عملية مستمرة "لإرجاء" الوصول إلى معنى ثابت. و يقول ديريدا إن ما نعتقد أنه المعنى الثابت ليس في حقيقة الأمر إلا "أثرا" ترك في الخلف عن طريق تطاير و لعب الدوال. و يتابع ديريدا بقوله إن "الأثر" يتكون من الفروق أو الاختلافات التي نعرف الكلمات وفقا لها. ودعني أوضح ذلك:

يبدو المعنى كامنا داخل الكلمات أو الأشياء عندما نميز "اختلاف" هذه الكلمات أو الأشياء من كلمات أو أشياء أخرى فمثلا إذا كان لكل الأشياء لون واحد فلن نحتاج حينئذ إلى كلمة أحمر أو أخضر أو أزرق، إلخ، فاللون الأحمر أحمر لأنه يختلف عن اللونين الأزرق و الأخضر (ولأننا نعتقد بأن اللون مختلف عن الشكل). وبهذا نقول إن كلمة أحمر تحمل في طياتها أثرا لكل الدوال الأخرى التي تختلف عنها.

و نلخص كل ما أسلفناه لغاية الآن بالقول إن ديريدا يؤمن أن للغة سمتين مهمتين: ١) تطاير و تلاعب الدوال في كل اتجاه يرجئ الوصول لمعنى جديد بشكل مستمر، ٢) أن المعنى الذي يبدو ظاهرا لدينا ليس إلا نتاج الاختلاف عن دوال أخرى و هنا نشير إلى أن ديريدا قام بإدخال كلمة جديدة إلى اللغة الفرنسية ليجمع هاتين السمتين معا بكلمة: (ديفيغانس) ويقابلها بالعربية (الإرجاء و الاختلاف). و قد يعجب القارئ هنا لماذا نستخدم اللغة إذا ما كانت تشير إلى معنى ثابت غير موجود أصلا؟ و يجيب ديريدا عن هذا بقوله إنه يجب أن نستخدم الوسيلة المتاحة لنا "اللغة" لأننا لا نملك غيرها، و لكن حتى مع استخدامنا لها يجب أن نكون مدركين أنها وسيلة غير مستقرة كما كنا نفترض و هذا بالطبع يتيح لنا أن نمددها كيفما نشاء لتتناسب مع طرق التفكير الجديدة. و يقوم ديريدا بمثل هذا التمديد للغة عندما يضع كلمة "تحت الشطب" عن طريق كتابتها و من ثم وضع علامة شطب فوقها (مثلا كلمة المعنى) ليشير أنه يستخدم كلمة قديمة بطريقة جديدة.

وتقول التفكيكية أيضا إنه لا يمكننا تخطي أو تجاوز مسألة اللغة أو بالأحرى مسألة تطاير و تلاعب الدوال لأننا ببساطة موجودون (نفكر و نرى و نشعر) داخل اللغة. و هذا يعني أننا نرى و نفهم أنفسنا و العالم من حولنا عن طريق اللغة التي تحكم كيفية رؤيتنا وفهمنا، أي أن اللغة تؤثر على تجاربنا مع أنفسنا و مع العالم من حولنا. ويتبع هذا الطرح اعتقاد التفكيكية أن اللغة تتكون من عدد كبير من الأيديولوجيات الفاعلة و المتضاربة التي تعمل في أي لحظة و في أي ثقافة فمثلا استخدام كلمة "عاهرة" للإشارة إلى المرأة التي تعاشر أكثر من رجل و كلمة "فحل" مع الرجل الذي يعاشر أكثر من امرأة يظهر الاعتقاد الثقافي بأن العلاقات الجنسية مع عدة أفراد يعتبر مصدر عار للأنثى و مصدر فخر للذكر.

ولطرح مثال أطول عن الخاصية الأيديولوجية للغة سأروي قصة أخبرنا بها مدرس الأحياء في المرحلة الثانوية عن محاولة طرح طريقة لتنظيم النسل في دولة غير متطورة تكنولوجيا قبل عدة سنوات: جرى إعطاء كل امرأة في تلك الدولة أداة كالعداد تتألف من خرزات حمراء و أخرى بيضاء مرتبة بطريقة تمثل دورة الخصوبة عند المرأة. وكانت كل خرزة تمثل يوما: إذا كانت الخرزة ليوم ما حمراء فلا يجب على المرأة ممارسة الجنس مع زوجها و إذا كانت الخرزة ليوم آخر بيضاء فلا بأس بممارسة الجنس. لاحظ القائمون على البرنامج بعد مضي عدة شهور أن نسبة الحمل عند النساء لم تتغير و أصابهم هذا بحيرة كبيرة و لكن عندما تحروا عن السبب وجدوا أن النساء الراغبات في الجنس في اليوم الذي تكون فيه الخرزة حمراء قمن بدفع الخرزات حتى تظهر لهن واحدة بيضاء حيث اعتقدن أن الخرزات تمثل نوعا من السحر. إذا فشل البرنامج في بدايته لأن مجتمع هذه الدولة غير المتطورة و القائمين على المشروع أيضا نظروا للتجربة كل حسب ثقافته و إيديولوجيته و منظوره، أي أن كلا الطرفين اعتقد أنه يفهم لغة الآخر بيد أن هذا لم يحدث في حقيقة الأمر لأن كليهما لم يفهم الأيديولوجيات الكامنة داخل لغة الطرف المقابل.

لنتعمق أكثر في الطرق التي تحدد اللغة فيها تجاربنا قام ديريدا باستعارة مبدأ في النظرة البنيوية وتحويره يقول بفهمنا للأشياء من حولنا عن طريق تقابل الأزواج، فمثلا تقول البنيوية إن فهمنا لكلمة خير يعتمد على فهمنا لكلمة شر، و نفهم كلمة عقل عن طريق الكلمة التي تقابلها ،العاطفة، و ذكري عن طريق أنثوي، ومتحضر عن طريق متخلف، إلخ. و ما أضافه ديريدا لهذا هو ملاحظته للشكل الهرمي الذي يجمع هذه الأزواج المتقابلة، أي أن واحدا من الزوج المتقابل يكون في قاع الهرم (الأقل شأنا) و الآخر يكون في أعلاه (الأسمى والأفضل) ويكون الطرف الأول من كل الأزواج التي ذكرنا الأعلى و المفضل حسب الثقافة الغربية. و لا شك أن تحديد الزوج المتقابل في أي نتاج ثقافي كالرواية ، و الأفلام، و الحوار، و الغرف الصفية، و المحاكم، إلخ، و من ثم تحديد الطرف المتميز أو المفضل يكشف شيئا عن الأيديولوجيا التي يروج لها هذا النتاج.

و من أجل اكتشاف مدى محدودية الأيديولوجيا التي تم إظهارها عن طريق تحديد الزوج المتقابل في العمل يقول ديريدا إنه يتوجب علينا أن نمحص في الطرق التي تثبت أن الطرفين ليسا متقابلين أو متعاكسين تماما، وأنهما يلتقيان في بعض الأمور. و لنأخذ مثالا على هذا الزوج المتقابل من الثقافة الأمريكية (الموضوعية ضد عدم الموضوعية أو ذاتي). يربط معظمهم الموضوعية بعدم الشخصنة، و العقلانية، و البعد العلمي للتجربة البشرية وبالتالي هي شيء يعتمد عليه. ونربط بالمقابل عدم الموضوعية عادة بالشخصنة، و العاطفة، و البعد غير العقلاني للتجربة البشرية و بالتالي تعتبر شيئا لا يعتمد عليه. و يبدو تفضيلنا لمفهوم الموضوعية جليا في مدحنا للأخبار الموضوعية و اعتمادها على معلومات موضوعية فالشيء الموضوعي بالنسبة إلينا هو مصدر المعرفة والشيء غير الموضوعي هو مصدر الرأي.

ولنفكك أو نقوض هذا الزوج المتقابل، و نتعلم شيئا عن محدودية الأيديولوجيا التي يدعمها سنرى كيف يمكننا إثبات أن الموضوعية و عدم الموضوعية ليسا مفهومين متعاكسين تماما و نبدأ بطرح هذا السؤال: كيف يحدد المراسلون و العلماء المعلومات "الموضوعية" التي يجمعونها؟ إلى أي أساس يستندون في أخذ معلومات معينة وإهمال أخرى؟ حتى لو كانوا يتبعون سياسات معينة في جمع المعلومات، كيف عسانا نتأكد من موضوعية هذه السياسات؟ حتى لو افترضنا أنها موضوعية، كيف عسانا نتأكد أنها حللت و طبقت بموضوعية على كل معلومة أخذ بها أو أهملت؟ أليس المراسلون و المؤرخون و العلماء بشرا لهم حاجات و مخاوف ورغبات شخصية قد تؤثر فيهم سواء أدركوا هذا أم لم يدركوا؟ هل يستطيع أي إنسان أن يجرد نفسه من مشاعره و وجهات نظره و ميوله الشخصية؟ و بالتالي نقول: إن الموضوعية ليست إلا عدم موضوعية متخفية.

و لنفكك هذا الزوج المتقابل أكثر نقول أليس تفضيل الموضوعية على الذاتية ناتجا عن تفضيلنا للعقل على العاطفة؟ فهناك الكثيرون ممن ينظرون بدونية إلى عدم الموضوعية بسبب الاعتقاد أنها ملوثة بالعاطفة التي نعتقد أيضا أنها تضلل تفكيرنا و تحد من قدرتنا على أن نكون موضوعيين، أي عقلانيين. و لكن هل من العقلانية أن نضع كل العواطف تحت تصنيف العقلانية؟ أليست العواطف أحيانا أكثر الاستجابات عقلانية في موقف ما؟ أوليس الإصرار على العقلانية أحيانا يعتبر ضربا من ضروب الاستجابة العاطفية الناتجة عن خوف الشخص من مشاعره الذاتية؟ إن كل ما ناقشناه لغاية الآن يثبت أن اللغة (معاني الكلمات، أو التصنيفات اللغوية التي ننظم من خلالها تجاربنا) لا تعمل بطريقة مرتبة كما نريد فاللغة دائما تضج بالمعاني المتضمنة، **و تداعي المعاني**، والتضاربات التي تعكس المعاني المتضمنة، و **تداعي المعاني**، وتضاربات الأيديولوجيات التي تشكلها.

تفكيك عالمنا

مما لا شك فيه أن أيديولوجيات ثقافة ما تنتقل من جيل إلى جيل عبر اللغة و هذه الحقيقة تدفعنا إلى الافتراض بأن اللغة هي الوسيلة التي نرى و نفهم أنفسنا والعالم من خلالها. لبلورة هذه القضية برؤية فلسفية نقول، إن اللغة بالنسبة للتفكيكية تعتبر "قاعدة كينونتنا" أو الأساس الذي تخلق منه تجاربنا و معارفنا عن العالم ولكن كما سنرى بعد قليل تعتبر اللغة من منظور تفكيكي قاعدة كينونية مختلفة كثيرا عن تلك القاعدة الكينونية المتعارف عليها في الفلسفة الغربية التقليدية.

لقد كان لكل نظام فلسفي في تاريخ الفكر الغربي منذ أفلاطون Plato قاعدة كينونة خاصة به يحاول من خلالها النظام الفلسفي إيجاد معنى للوجود فكانت قاعدة الكينونة بالنسبة لبعض المفكرين عبارة عن نوع من النظام و التناغم الكوني كما كان الحال مثلا في طرح أفلاطون عن الأشكال المثالية الموجودة في بعد مجرد و لا زمني. وكانت هذه القاعدة تمثل لمفكرين آخرين التفكير العقلاني كما كان الحال مع ديكارت Descartes وجملته الشهيرة

"أنا أفكر، إذا أنا موجود". و كانت قاعدة الكينونة لمفكرين آخرين تعتبر الخاصية الفطرية المولودة مع البشر كما كان الحال مع البنيوية واعتقادها أن لغة البشر وتجاربهم تتكون نتيجة لبنى موجودة في الوعي البشري.

رغم أن كل هذه الأنظمة الفلسفية و القواعد الكينونية تنتج فهما للعالم المتحرك من حولنا، و لتحركنا نحن أيضا بوصفها بشراً، تبقى المفاهيم نفسها ثابتة لا تتحرك و لا تتبدل. و يقول ديريدا هنا إن هذه المفاهيم ليست كالشروحات التي تقدمها فهي ثابتة لا تتغير لأنها كما يقول "خارج التلاعب و التطاير". و يصف ديريدا كل الفلسفة الغربية ب "التمركز الكلمي: التمركز حول الكلمات" لأنها تضع كلمة ما مركزاً ينبثق منه و يدور حوله فهمنا للعالم و في نفس الوقت تبقي هذه الكلمة "المركز" خارج العالم الذي تنظمه و تشرحه. و يعتبر ديريدا هذا أكبر الأوهام الفلسفية الغربية لأن كل القواعد الكينونية التي بنيت عليها كل الأنظمة الفلسفية ليست إلا مفاهيم بشرية وأحد نتاجات اللغة، و بالتالي يستنكر ديريدا الزعم بأن هذه الكلمات المركزية في منأى عن غموض اللغة بالتساؤل: كيف لأي مفهوم أو كلمة أن تكون خارج عمليات التغير و التبدل و الإشباع الأيديولوجي للغة في الوقت الذي يعتبر هذا المفهوم أصلا أحد منتجاتها؟

و لهذا يرفض ديريدا وجود مفهوم خارج التحرك المستمر و عدم الاستقرار للغة التي "تنثر بذور" (كما تنثر الزهرة بذورها في الهواء) عدد لا يحصى من المعاني الممكنة مع كل لفظة مكتوبة أو محكية. إذا تعتبر اللغة عند التفكيكية قاعدة الكينونة، و لكنها ليست قاعدة بعيدة عن التبدل و عدم الاستقرار، بل على النقيض هي متحركة، و تتطور، و ذات مشاكل، و مشبعة بالأيديولوجيات. و لهذا السبب لا يوجد مركز لفهمنا للوجود، بل هناك عدد لا يحصى من الزوايا للنظر من خلالها، و كل واحدة من هذه الزوايا لها لغتها الخاصة التي تسميها التفكيكية "الحديث"، فمثلا هناك "حديث" الفيزياء الحديثة، و حديث النصرانية المتزمتة، و حديث تعليم الآداب الليبرالية في تسعينيات القرن الماضي، و حديث الطب الأميركي في القرن التاسع عشر، إلخ.: أي أن ديريدا قام بتفكيك كل مراكز الفلسفة الغربية تماما كما قام كوبيرنيكوس Copernicus بتفكيك فكرة مركزية الأرض التي يدور العالم من حولها في القرن السادس عشر.

يبدو جليا الآن أن النظرية التي تقول إن اللغة تشكل العالم من حولنا لعبت دورا محوريا في تقويض مراكز الفلسفة الغربية؛ لأن اللغة أصبحت لا ترى على أنها نتاج خبراتنا، بل على أنها إطار مفاهيمي يخلق تجاربنا في العالم. على سبيل المثال: عندما شاهد المستكشفون الإسبان "الوادي العظيم" للمرة الأولى لم يكن هناك أي شيء في لغتهم لمساعدتهم على معرفة أبعاده الحقيقية فقد اعتقدوا أن نهر كولورادو في قاع الوادي لا يبعد أكثر من بضع مئات من الأقدام و هذا دفعهم لإرسال بعض الجنود المشاة ليستكشفوا الوادي و لكن بالطبع لم يعد أي من الجنود. يوضح هذا المثال كيف يسبق المفهوم (ما نعتقد به) الفهم (ما نجربه عن طريق الحواس)، و كيف تقوم توقعاتنا،

واعتقاداتنا، و قيمنا بتحديد طرق اكتشافنا للعالم. ولأن البنيوية كانت من أولى النظريات التي قالت بتشكيل اللغة للعالم من حولنا لأن بناها تولد معنا، كثيرون يسمون التفكيكية بـ "ما بعد البنيوية" ليس فقط لأنها انبثقت في أوج شعبية البنيوية بل لأنها تعد أيضا رافضة و مناقضة لوجهة نظر البنيوية القائلة بلغة و تجربة بشرية منظمة.

تفكيك الهوية البشرية

بما أن التفكيكية تعتبر اللغة قاعدة الكينونة فالعالم بالنسبة إليها عبارة عن "نص" غير متناهٍ، أي أنه ليس أكثر من سلسلة لا تنتهي من الدوال المتطايرة في كل اتجاه. و لأن اللغة تشكل البشر باعتبارهم جزءاً من العالم، فإن البشر عبارة عن نصوص أيضا عند التفكيكية. بمعنى آخر، فإن لغة النظرية التفكيكية تحتوي على مضامين "للذاتية"، لما يعنيه أن تكون انساناً.

ذكرنا آنفا أن التفكيكية تقول إن تجاربنا الشخصية و تجاربنا مع العالم من حولنا تعتبر من نواتج اللغة التي نتكلم عليها، ولأن كل اللغات غير مستقرة و مليئة بالغموض و الأيديولوجيات المتضاربة فلا بد أن البشر يخضعون للقاعدة نفسها: أي أنهم غير مستقرين أيضا، و غامضون و مفعمون بالإيديولوجيات المتضاربة. وبالتالي فإن رؤية الشخص لنفسه بوصفه صاحب هوية ثابتة ليس إلا وهما يطمئن به الشخص نفسه. و يطور البشر هذا الوهم بالتآمر مع الثقافة التي يعيشون فيها، لأن الثقافة تريد أن ترى نفسها أيضا على أنها شيء مستقر، ومتماسك بيد أنها في الحقيقة مفتتة وغير مستقرة. لا يملك أي من البشر هوية لأن كلمة هوية تعني أن الشخص يملك شخصية واحدة، بيد أن كل شخص يتملك في الحقيقة عدة شخصيات تتألف في أي وقت من عدد من المعتقدات، و الرغبات، والمخاوف، و النوايا، لكننا مع الزمن نستطيع أن نصل إلى طريقة ننكر فيها شخصيتنا المتعددة الهويات أمام أنفسنا والآخرين.

لا بد أن هذه الحقيقة تبدو مقيتة و مربكة في الوقت ذاته و لهذا سأورد الآن بعض التساؤلات التي تطرحها التفكيكية حول الهوية البشرية لمزيد من التوضيح. أولاً: ألا توضح فكرة النفس المتعددة جزءا كبيرا من حياتنا اليومية؟ ألسنا في العمل بشرا مختلفين عما نحن عليه في المتجر، أو عندما نكون مع الحبيب، أو لوحدنا نشاهد التلفاز؟ و حتى إذا حصرنا هذا الطرح لهويتنا في العمل، ألا تتغير هويتنا من يوم ليوم، أو من ساعة لساعة، أو حتى من دقيقة لدقيقة و نحن نتعامل مع أناس مختلفي الأفكار، ومع ذكرياتنا، و مع عواطفنا؟ بمعنى آخر؛ أليس كل واحد منا عبارة عن رسم متعدد الألوان من الشخصيات؟ ألا نشعر أحيانا أننا في الحقيقة لا نعرف أنفسنا بحق خاصة عندما نقارن أنفسنا بآخرين (ولأننا نراهم من الخارج) يبدون لنا ذوي شخصيات متماسكة متسقة؟ و بنفس الطريقة، إذا كنا نحن من خلق هوياتنا، أفلا يمكننا أيضا أن نعيد خلق هذه الهويات؟ أليس هذا ما يقوم به العديد من الناس عندما

ينضمون لحركة (الكحوليين المجهولين) أو تتغير مشاعرهم جراء استشارة نفسية أو حديث ديني؟ أخيرا، ألا تفسر طبيعة اللغة الغامضة و المليئة بالأيديولوجيات كثيرا من المصاعب التي نواجهها عند التواصل مع الآخرين وخاصة أولئك الذين ينتمون إلى بيئات و ظروف مختلفة؟ إذا مما لا ريب فيه أن فهمنا للنظرية التفكيكية فيما يتعلق باللغة يساعدنا على فهم آنية وكيفية عمل الأيديولوجيات المختلفة.

تفكيك الأدب

الآن دعونا نلخص المسائل الثلاث التي أثرناها في الفكر التفكيكي لغاية الآن: تعتقد التفكيكية: ١) أن اللغة غير مستقرة، و غامضة، و تحتوي عددا لا يحصى من المعاني. ٢) أنه لا يوجد مركز للوجود، أي لا وجود لمعنى ثابت أو قاعدة ثابتة. ٣) أن البشر يعتبرون ساحة لمعارك مشتتة تتصارع فوقها الأيديولوجيات التي نخلق نحن الهويات لها. لا بد أنك لاحظت في كل ما طرح لغاية الآن أن الكلمة المفتاحية هي "غير مستقر" ولهذا فلا غرابة أن التفكيكية ترى الأدب شيئا غير مستقر المعنى تماما كاللغة التي تشكله.

و تقول التفكيكية إن المعنى في الأدب ليس عنصراً مستقراً كامناً داخل النص، بل هو شيء يخلقه القارئ عن طريق القراءة، أو بالأحرى شيء ينتج عن طريق تلاعب اللغة من خلال الوسيلة المتاحة "القارئ". و تتابع التفكيكية بالقول إن المعنى الذي نخلقه ليس مستقرا و ثابتا ليسمح لنا بالوصول إلى خاتمة في النقاش، إنه ما من تفسير يملك الكلمة الفصل لأن النص الأدبي يتكون مثل أي نص آخر من عدد لا يحصى من المعاني المتضاربة، والمتقاطعة، و المراوغة بعلاقاتها مع بعضها و معنا نحن قراء. و بهذا نقول إن ما كان يعتقد أنه تفسير واضح للنص ليس في حقيقة الأمر إلا قراءة أيديولوجية (تفسيرات تنتج عن معتقدات القارئ وقيمه و ثقافته) شائعة جدا لدرجة تجعلنا نعتقد أن التفسير المطروح هو التفسير الطبيعي للنص. و هذا يعني أننا نحن من يخلق المعنى الذي "نجده" في النص. و كما لا يستطيع الكتاب أن ينسلخوا بأنفسهم عن بيئاتهم الثقافية عند الكتابة، لا يستطيع القراء أيضا أن يفعلوا ذلك. إذا يمكن تفكيك النصوص الأدبية و النقدية على حد سواء.

هناك عادة هدفان لتفكيك النص الأدبي و قد نرى أحدهما أو كليهما معا عند القراءة التفكيكية لأي نص أدبي، و هذان الهدفان هما: ١) الكشف "عدم يقين" في النص، و٢) الكشف العمليات المعقدة للأيديولوجيات التي يتكون منها النص.

وكشف "عدم يقين" النص يعني كشف حقيقة أن معنى النص غير ثابت و أن النص يتكون في حقيقة الأمر من عدد لا يحصى من المعاني المتضاربة، و هذا بلا شك يعني أن النص لا يحوي أي معنى على الإطلاق. ويمكن تحقيق هذا الهدف (كشف عدم يقين النص) عن طريق الإجراء التالي: ١) خذ كل التفاسير المحتملة لجميع مناحي

النص (شخصيات، أحداث، صور..إلخ). ٢) اشرح كيف تتضارب هذه التفاسير بعضها مع بعض. ٣) اشرح كيف تنتج هذه التضاربات تفاسير أخرى للنص، و كيف تنتج هذه التضاربات المزيد من التضاربات التي بدورها ستنتج مزيدا من التفاسير و هكذا دواليك. ٤) استخدم ما ذكر (١، ٢، ٣) لتظهر عدم يقين النص.

إن مسألة عدم اليقين لا تعني أن القارئ لا يستطيع اختيار واحد من شتى تفاسير للنص، أو أن النص لا يستطيع تحديد الغرض الذي يريد إيصاله، بل تعني أن كلا من النص و القارئ أسرين داخل فكرة نثر اللغة لعدد لا يحصى من المعاني .ليست المعاني أو التفاسير عند التفكيكية إلا لحظات من المعنى ما تنفك أن تزول وتفسح مجالا لمعان و تفاسير أخرى فالنص الأدبي كما أسلفنا كأي نص آخر يتكون من لغة و اللغة كما رأينا مراوغة و غير مستقرة.

و نأتي الآن للطريقة الثانية (كشف تضارب الأيديولوجيات المكونة للنص) لتفكيك النص الأدبي و التي سنشرحها بتفصيل أكثر. تظهر لنا هذه الطريقة عادة شيئا عن كيفية عمل الأيديولوجيات فيما يتعلق برؤيتنا للعالم، و لهذا يعتبر تعلم هذه الطريقة مهما جدا بصرف النظر عن النظريات النقدية المفضلة لديك. لنفهم كيفية عمل هذه الطريقة التفكيكية سنقارنها بأسلوب "النقد الجديد" الذي نوقش في الفصل الخامس لأن كثيرا من مبادئ هذه النظرية ما زال يدرس في المعاهد الأكاديمية و لأن طريقة قراءة العمل الأدبي حسب هذه النظرية يعتبر خطوة أولى نحو تفكيك النص الأدبي.

لا بد أنك ما زلت تذكر أن نظرية النقد الجديد تسعى لكشف حقيقة أن النص يعمل باعتباره جزءاً واحد عن طريق إيضاح كيفية تكوّن كل من شكل النص، و أسلوبيته، وعناصره، مثل التصوير، والرموز، و النغمة، والقافية، و الوزن الشعري، و الحبكة، و الشخصيات..إلخ، كلها تقوم بدعم و تثبيت المعنى الأوحد للنص. وإذا تتبعنا أسلوب النقاد الجدد في تناولهم للنص الأدبي نجدهم يقومون بالتالي: أولا، يحددون الصراع الموجود داخل النص (الخير ضد الشر، أو الدينية ضد العلمانية، أو نحو ذلك)، ثم يقومون بشرح كيفية حل هذا الصراع مع المضي قدما في النص. إذا فالنقاد الجدد يسعون خلف المعاناة و الغموض و التناقضات في النص، لكنهم يقومون بذلك ليوضحوا أن كل هذه النواحي تخدم هدفا واحدا فقط، ألا وهو إثبات المعنى أو الموضوع الأوحد للنص.

و يعتبر هذا الأمر الذي يقوم به النقاد الجدد من وجهة نظر التفكيكية، تواطئا مع النص لإخفاء تناقضات النص الذاتية التي تكشف محدودية إطاره الأيديولوجي. و لهذا لتستطيع التفكيكية تحديد الإطار الأيديولوجي و فهم محدوديته تقوم بالبحث عن معان في النص تتناقض مع موضوعه. إن أفضل طريقة لفهم ما تقوم به التفكيكية هو تطبيقها و لهذا فلنجرب طريقة عملها على قصيدة روبرت فروست Robert Frost الرائعة "إصلاح الجدار" (١٩١٤) Mending Wall.

obeikandl.com

قراءة تفكيكية لقصيدة روبرت فروست "إصلاح الجدار"

إصلاح الجدار

هناك شيء ما لا يحب الجدران ،
فيبعث انتفاخات الأرض المتجمدة تحتها ،
ويسقط أحجارها تحت ضوء الشمس ،
ويفتح من الثغرات ما يمكن لشخصين أن يمرا فيها جنبا إلى جنب
و علاوة على ذلك هناك فعل الصيادين :
لقد جئت من بعدهم وقمت بالترميم
حيث لم يتركوا حجرا على حجر ،
وهم يُخرجون الأرنب من مخبئه ،
لإرضاء الكلاب النابحة ،
صحيح أن أحدا لم يرهم أو يسمعهم يصنعون تلك الثغرات ،
و لكن في وقت الإصلاحات في فصل الربيع نجدهم هناك.
أخبر جاري الذي خلف التل
وفي أحد الأيام نلتقي لنسير معا
ونبني الجدار بيننا مرة أخرى
ونجعل الجدار بيننا ونحن نسير.
لكل واحد مسؤولية الحجارة التي سقطت في أرضه
بعض الحجارة مثل أرغفة الخبز وبعضها يكاد يكون مثل الكرات
حتى يكاد يتعين علينا استخدام تعويذة لجعلها تتوازن
" ابق حيث أنت حتى ندير ظهورنا ونذهب"
إن أصابعنا تخشن من التعامل معها
آه ، إنها مجرد نوع آخر من الألعاب الخارجية
شخص على كل جانب ،

obeikandl.com

وفي الواقع نحن لا نحتاج إلى الحائط :
فمنطقته كلها من أشجار الصنوبر أما منطقتي فبستان تفاح ،
أقول له إن أشجار تفاحي لن تعبر أبدا
إلى منطقته لتأكل صنوبره
ولكنه فقط يجيب : " الأسوار الجيدة تصنع جيرانا جيدين".
الربيع يبعث فيّ نزقا فأسأل نفسي
إذا كان في إمكاني أن أضع فكرة في رأسه
" لماذا تؤدي الأسوار إلى حسن الجوار ؟"
أليس ذلك حيث توجد أبقار ؟
ولكن هنا لا توجد أبقار.
قبل أن أبني جدارا أود أن أسأل لكي أعرف :
: ماذا أود أن أحمي داخل الجدار أو أدفع خارجه
ومن يمكن أن أؤذي بذلك الجدار.
هناك شيء ما لا يحب الجدران ،
ويريدها أن تنهار.
يمكن أن يكون هذا الشيء الجان
و لكنه ليس بالضبط الجان.
انظر إليه هناك
وقد أمسك في كل يد بحجرة من أعلاها
وكأنه رجل متوحش مسلح من العصر الحجري.
إنه يتحرك في الظلام كما يبدو لي
ليس فقط ظلام الغابات وظلال الأشجار.
لن يتخلى أبدا عن قول والده
الذي يسعد و هو يفكر به
فيقول مرة أخرى :
"الأسوار الجيدة تصنع جيرانا جيدين."

obeikandl.com

إن قراءة هذا النص حسب نظرية النقد الجديد — إظهار الصراع الرئيس في القصيدة و كيف جرى حله في وحدة مغزى القصيدة— يعتبر خطوة مفيدة في تفكيك العمل الأدبي ، لأن مثل هذه القراءات غالبا ما ترتكز على زوج متقابل يكون أحد طرفيه مفضلا على الآخر. و عادة ما يكون هذا الزوج المتقابل مفتاح الإطار الأيديولوجي للعمل (أو على الأقل مفتاحا لواحد من الأطر الأيديولوجية في العمل). فمجرد أن تكون قراءة نقدية حسب نظرية النقد الجديد ، يمكن عندها تفكيك الزوج المتقابل الذي تعتمد عليه هذه القراءة : أي أنه يبدأ حينها عمل التفكيكية على إثبات أن الزوج المتقابل في العمل يلتقي أحيانا أو أنه ليس متناقضا تماما. و هنا نتعلم شيئا حول محدودية الأيديولوجيا التي يدعمها النص (بقصد أو بغير قصد).

يبدو الزوج المتقابل الذي يشكل قصيدة فروست "إصلاح الجدران" ، واضحا جدا في الخلاف بين المتحدث وجاره. يأخذ المتحدث موقف الشخص الداعم لعدم الإذعان للتقاليد التي لا تناسب الحياة اليوم ، و بالمقابل يدعم الجار الإذعان للتقاليد و أساليب الحياة القديمة. إذا فالزوج المتقابل الذي يشكل القصيدة هو : الإذعان ضد عدم الإذعان و لأننا نرى الموقف من خلال وجهة نظر المتحدث الذي عادة ما نتعاطف معه بوصفنا قراء ، يبدو منطقيا أن نفترض أن الطرف المفضل (في أعلى الهرم) في هذا الزوج هو عدم الإذعان. و يكون موضوع أو معنى القصيدة بالنسبة للنقاد الجدد أن القصيدة تنتقد الإذعان الغبي للتقاليد البائدة التي يُستخدم الجدار مجازاً عنها في القصيدة. وتعتبر التفكيكية الموضوع أو المعنى الذي وصل إليه النقاد الجدد المشروع الأيديولوجي الظاهر في القصيدة.

و لنتأكد أننا فعلا حددنا المشروع الأيديولوجي الظاهر (عدم الإذعان مفضل على الإذعان) في القصيدة يجب أن نتبع طريقة النقاد الجدد و نثبت أولا أن كل ما في القصيدة يدعم هذا المشروع و عندما يصل القارئ لمرحلة يقتنع فيها بهذه الرؤية سنقوم بتقويضها باستخدام التفكيكية. مما يدعم موضوع القصيدة "عدم الإذعان" وجهات نظر المتحدث السلبية عن جاره و آرائه فها هو يرينا الجدار في القصيدة خاليا من المعنى : "أقول له إن أشجار تفاحي لن تعبر أبدا إلى منطقته لتأكل صنوبره". و مما يجعلنا نقبل ما يقوله المتحدث أيضا ربطه لنفسه مع الطبيعة "الربيع" وهذا بلا شك يجعلنا نربط ما بين حكمة الطبيعة و حكمة المتحدث. و يقوم المتحدث أيضا بإيراد بعض السطور عن رفض الطبيعة للجدار " هناك شيء ما لا يحب الجدران ، فيبعث انتفاخات الأرض المتجمدة تحتها و يسقط أحجارها تحت ضوء الشمس" (١١. ٢- ٣).

ومما يدعم موضوع القصيدة أيضا عندما "يتعين على الرجال استخدام تعويذة " لجعل الحجارة والأشياء الطبيعية الأخرى الرافضة للجدار أن تبقى في أماكنها (١١. ١٨-١٩) و عندما نفهم ضمنيا أن الصخور ستسقط حالما يدير الرجال الذين وضعوها ظهورهم (١. ١٩). و يدعم الموضوع أيضا استخدام المتحدث لأطفال الطبيعة "الصيادين" في السطور ٥-٧ و "الجان" في السطر ٣٦. و بالإضافة إلى كل هذا ، عادة ما نربط كلمة جدار بكلمة

الحواجز أمام التواصل البشري العادي و العاطفي، كما هو مبين في السطور ١٣- ١٥، و بالتالي تعزيز رفضنا للجدار و التقليد القديم الذي يحافظ عليه في مكانه: " وفي أحد الأيام نلتقي.../ لنسير معا ونبني الجدار بيننا مرة أخرى/ ونجعل الجدار بيننا ونحن نسير.." و نهاية نقول إن الجار يُشبّه في القصيدة " برجل متوحش مسلح من العصر الحجري" " يتحرك في الظلام / وليس فقط ظلام الغابات وظلال الأشجار" (١١. ٤٠- ٤٢). هذا بلا شك يظهر أن الجار ليس على درجة من الثقافة كالمتحدث الذي يعلم أن التقاليد البالية شيء يجب تركه.

بما أننا حددنا الزوج المتقابل الذي يشكل موضوع القصيدة "عدم الإذعان ضد الإذعان" وحددنا أيضا أن عدم الإذعان هو الطرف المفضل (في أعلى الهرم) تأتي التفكيكية الآن لتقويض أو تفكيك هذا التقابل عن طريق إيجاد كل ما من شأنه في القصيدة أن يعارض أو يقلل من شأن التراتب الهرمي لهذا الزوج المتقابل (تفضيل عدم الإذعان). و يعني هذا أنه يتوجب على التفكيكية أن تجد دليلا نصيا يناقض الدليل الذي أسلفناه لدعم قراءة النقاد الجدد. و تقول التفكيكية إن نوع الأدلة التي توردها هي عادة ما يغفله القارئ عندما يكون منشغلا بالبحث عن معنى موحد للنص. و تركز التفكيكية في حالة هذه القصيدة على التناقضات الداخلية الكامنة في القصيدة بدلا من وحدتها، و هذا بدوره يظهر أن طرفي الزوج المتقابل الذي يدعم موضوع القصيدة لا يمكن تفضيل أحدهما على الآخر. سنرى فيما يلي كيف تفكك القصيدة نفسها.

نبدأ بالقول إن هناك تناقضات كثيرة تدور حول تفضيل القصيدة ل"عدم إذعان" المتحدث عن "إذعان" جاره. بدا واضحا في القصيدة أن الطبيعة تأبى رفض الجدار و تأخذ موقف المتحدث، و لكن لا يمكننا أن نغفل "الصيادين" الذين عادة ما يرمزون للطبيعة و الذين قاموا بهدم الجدار و بصرف النظر عن سبب هدمهم له "يخرجون الأرنب من مخبئه"، يعتبر الصيد في حد ذاته تقليدا رياضيا متجذرا في الطبقة البريطانية الأرستقراطية و هذا يشير إلى أن "الإذعان" للتقاليد هنا يستدعي هدم الجدار و ليس العكس كما رأينا في قراءة النقاد الجدد. و نذهب الآن لاستخدام المتحدث للسحر عند الحديث عن السحر و "الجان" الرافضين أيضا لهدم الجدار، و لكننا نعلم من قصصنا التاريخية و الشعبية أن الجان مخلوقات مؤذية و تستمتع في خلق المشاكل للبشر، و هذا بالتالي يدفعنا لفقدان الثقة فيما يريدونه (عدم هدم الجدار) بدلا من الاتفاق معهم. و تجدر الإشارة هنا أيضا إلى أن المتحدث يجد صعوبة حتى في تحديد ماهية المخلوقات الرافضة لهدم الجدار " و لكنه ليس بالضبط الجان"، و هذا مما لا شك فيه يظهر أن المتحدث يخفي نوعا من التضارب غير المدرك تجاه الجدار و التقليد الذي يمثله. و مما يعزز هذا التضارب أيضا حقيقة أن المتحدث قام بترميم الجدار لوحده في الماضي، و يقوم الآن بمناداة جاره ليقوما بالعمل معا. إن هذه التضاربات بلا ريب تتنافى مع موقفه تجاه الجدار، أو موقفه من الإذعان للتقاليد بشكل عام.

و نلحظ في النص مشكلة أخرى تتعلق بربط البدائية، "رجل متوحش مسلح من العصر الحجري"، التي يصف بها الجار في السطر ٤٠ بالتقاليد التي يمثلها الجار أيضا. و مما لا شك فيه أن هذا الربط يخلق جوا غير مريح لأن الثقافة الغربية ومنذ القرن التاسع عشر قدست النظرة الرومانسية التي تقول بتناغم ما هو بدائي مع الطبيعة، لا بتواطؤ ما هو بدائي مع التقليد ضد الطبيعة.

نقول أخيرا إن فكرة القصيدة التي تنتقد (أن الأسوار الجيدة تصنع جيرانا جيدين) تهدم نفسها بنفسها من خلال أحداث القصيدة فنحن نجد أن عملية ترميم الجدار ،أو بناءه من جديد قد جمعت رجلين، و ستجعلهما جيرانا جيدين عن طريق عملهما مع بعضهما في بناء الجدار لأنه من الواضح أن وقت بناء الجدار هو الوقت الوحيد الذي يجتمعان فيه مع بعضهما. حتى عنوان القصيدة قد يقرأ بطريقة تفكيكية ليظهر معنى آخر، فلو اعتبرنا الكلمة الأولى من العنوان صفة "مصلح" لا فعلا "إصلاح"— و هذا مشروع حسب قواعد اللغة الانجليزية— فينقلب المعنى ليكون جدارا يصلح الأمور لا جدارا بحاجة لإصلاح.

و الآن، و بعد أن كشفنا أن القصيدة تهدم الزوج المتقابل الذي من المفترض أن يدعم موضوعها الأوحد تأتي الخطوة الأخيرة للتفكيكية و التي تتضمن دراسة ما يعنيه هذا الهدم للزوج المتقابل. فمثلا قد يبدو أن معنى وأهمية وقوة الامتثال و الخضوع لا تتقابل بشكل جلي في القصيدة مع معنى و أهمية وقوة عدم الامتثال والخضوع. فالقصيدة تبدو و كأنها تنادي بهجر عقلاني لكل تقليد أجوف، و هذا بلا شك موقف متماش مع التقدم العلمي والتكنولوجي الذي حدث خلال العقود الخمسة التي سبقت نشر القصيدة في ١٩١٤. و لكن قيمة التقاليد و الطبيعة المريبة للمناداة بهجرها تكون أيضا قوة مضادة لهذا الطرح. و قد يعلمنا هذا الصراع في النص أن قوة التقاليد تكمن في قدرتها على التأثير في توجهاتنا دون إدراك منا.

و هنا يمكن النظر إلى هذا الزوج المتقابل باعتباره نوعاً من تضارب "التقدمية" مع "المحافظة"، أو تضارب الطبيعة مع البدائية. و لكن هذه المفردات نفسها تثير نوعا من المشاعر المختلطة عند البشر فنحن مثلا نربط الطبيعة عادة بالخير، و البراءة، و النقاء، و البساطة، و الصحة، و الحكمة، ولكننا أيضا و في الوقت نفسه نعلم أن الطبيعة تقف في طريق التطور العلمي و التكنولوجي الذي أيضا نقدره غاليا و من الأمثلة على تضارب الطبيعة مع العلم والتكنولوجيا نورد تفجير الجبال لبناء طرق من أجلنا، و تدمير الغابات لتطوير أعمالنا، و تلويث المياه و الهواء لتنتج مصانعنا. و يثير مفهوم البدائية فينا مشاعر مختلطة أيضا، فالثقافة الغربية عادة ما تربط البدائية بخيرية الطبيعة، و لكنها تربطها أيضا بالجهل، و المجهول، و الشر. و قد رأينا سابقا أمثلة أخرى تنتج مثل هذا النوع من المشاعر المتضاربة كالجان، و الصيادين. كل هذا قد يدفعنا للبحث عن أزواج متقابلة خفية في النص مثل: ذكري و أنثوي، فردي و جماعي، و موضوعي وذاتي.

obeikandl.com

لقد أوضحت قراءتنا لهذه القصيدة أن التفكيكية لا تبحث عن حل التضاربات في موضوع الأعمال الأدبية وتقليصها لمعنى واحد أوحد، و لكنها تصر على إثبات التناقضات و التضاربات لنتعلم منها. وكون العمل الأدبي يحوي مشروعات أيديولوجية متضاربة، لا يعني أبدا أن العمل معيب كما هو الحال عند النقاد الجدد، بل على النقيض، فهذا يعني إثراء تعاملنا مع النص الأدبي وفهمنا له بطرق لا محدودة كما هو الحال تماما في التعامل مع اللغة. و يمكن تشبيه هذه الرؤية للفن على أنها مرجل معانٍ يغلي بلا توقف، و كشيء حيوي مرتبط بثقافتين: واحدة أنتجته و أخرى فسرته، فيصبح الفن عبارة عن مركبة لفهم ثقافتنا، و تاريخنا، و لغتنا، و أنفسنا.

من المهم أن نتذكر أن جميع أنواع الكتابة (أو بصورة أوسع كل أنواع التواصل) بما فيها النصوص الأدبية أو الكتابة التي ننتجها بعد تحليلنا التفكيكي لأي نوع من أنواع الكتابة القابل للتفكيك الذاتي، أي أننا لا نفكك النص، بل يقوم النص بتفكيك نفسه و نثر عدد لا يحصى من المعاني و التحليلات المختلفة لأنه ببساطة مفكك بسبب تكونه من اللغة. و هذا يعني أن كل التحليلات و المعاني التي أظهرناها في قصيدة فروست ليست إلا "لحظة" من زمن النص اللانهائي و الذي يقوم خلاله بنثر المعاني التي ستبقى تتناثر ما دام هناك بشر يقرؤون القصيدة.

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد التفكيكيون حول النصوص الأدبية

يلخص السؤالان التاليان الطرق التفكيكية التي شرحناها آنفا:

١- كيف يمكن أن نستخدم التحليلات المتضاربة التي ينتجها النص ("لعبة المعاني")، أو كيف يمكن أن نجد الطرق التي لا يجيب فيها النص عن أسئلة يبدو ظاهريا أنه يجيب عنها لكي نظهر عدم استقرار اللغة و عدم يقين المعنى؟ (تذكر أن التفكيكية تستخدم كلمة "عدم اليقين" بطريقة معينة. انظر الصفحة ٢٥٩).

٢- ما الأيديولوجيا التي يبدو النص داعما لها، و كيف يظهر الدليل النصي المتضارب مع هذه الأيديولوجيا محدودية هذه الأيديولوجيا؟ و هنا نذكر أننا نستطيع اكتشاف مشروع النص الأيديولوجي الظاهر عن طريق تحديد الزوج المتقابل في النص و الطرف المفضل فيه.

وحسب طبيعة النص الأدبي نستطيع أن نطرح واحدا من السؤالين أو كليهما معا، أو قد نطرح نحن أسئلة غير التي طرحناها؛ حيث إنها ليست سوى محفزات لنبدأ التفكير بالأعمال الأدبية من منظور تفكيكي. و هنا يجب أن نذكر أن النقاد التفكيكيين لا يتفقون جميعا على تفسير واحد للأعمال الأدبية ولو ركزوا جميعا على نفس المشاريع الأيديولوجية في النص. إن هدفنا من استخدام التفكيكية هو إثراء قراءتنا للنصوص الأدبية، و مساعدتنا على رؤية الأفكار المهمة و العميقة التي قد لا نراها بسهولة دون استخدام التفكيكية، و مساعدتنا على رؤية الطرق التي تستخدمها اللغة لصرف نظرنا عن الأيديولوجيات التي تتضمنها.

سنعرض فيما يلي قراءة تفكيكية لرواية فيتزجيرالد F. Scott Fitzgerald "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby لنرى ما يمكن أن تكشف عنه الرواية من وجهة نظر التفكيكيين، و تجدر الإشارة هنا إلى أن قراءة تفكيكية بسيطة قد بدأت في الفصل المتعلق بالنظرية الماركسية، فكما نذكر كشفت لنا الماركسية أمرين اثنين عن الرواية : أظهرت لنا أولا الطرق التي قدم فيها النص نقدا مريرا للأيديولوجية الرأسمالية، و من ثم أظهرت لنا كيف حُجّم نقد الرأسمالية عن طريق الوصف الرائع و الباهر للعالم الرأسمالي. و يعتبر الجزء الثاني من الطرح الماركسي - بلا شك - قراءة تفكيكية لطرحهم الأول لأنهم يعرضون عناصر في الرواية تظهر محدودية الأيديولوجية المعادية للرأسمالية في النص. ولأن التفكيكية تساعدنا على فهم عمليات الأيديولوجيا الخفية، فإنها تعتبر أداة جيدة لكل ناقد مهتم بدراسة الدور الذي تقوم به الأيديولوجيات القمعية في حياتنا. و من المدارس النقدية التي استخدمت، و مازالت، تستخدم مبادئ التفكيكية لتحليل الأدب و الثقافات نذكر الماركسية و النسوية.

و سترتكز القراءة التفكيكية ل"جاتسبي العظيم" على فكرة أن مشروعها الأيديولوجي الظاهر (إدانة الانحطاط الأميركي في العشرينيات من القرن الماضي، و أخذه مكان براءة الزمن الماضي) يتم تحجيمه و التقليل من شأنه عن طريق تذبذب النص في التعامل مع الزوج المتقابل الذي يرتكز عليه المشروع الأيديولوجي: الماضي ضد الحاضر، البراءة ضد الانحطاط، و الغرب ضد الشرق. و نجد هذا التذبذب أو الترنح مجسدا إلى حد كبير بشخصية جاتسبي الذي يمثل المنحى الرومانسي لإعجاب الرواية الخفي بالحداثة التي تنتقدها ظاهريا. على الرغم من أن القراءة التفكيكية التي سنعرضها الآن أكثر عمقا من التفكيك الماركسي الذي طرح آنفا، سنرى أن تركيز كل منهما على فكرة الانحطاط الأميركي يظهر الكثير من الأمور المشتركة في كلتا القراءتين :

"... عودة مرحلة شبابي الرائعة....."

قراءة تفكيكية لرواية "جاتسبي العظيم"

نرى الراوي "نيك" قبيل نهاية رواية فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم"، و بعد أن تحرر من الوهم جراء تجربته في الشرق، يسترجع ذكريات شبابه في ويسكونسن، فيقول :

> من أجمل و أكثر الذكريات حيوية في ذهني تلك الأيام التي كنت أعود فيها إلى المنزل راجعا من دوام المدرسة، وتلك الأيام التي كنت أعود فيها إلى البيت قادما من الجامعة في عطل الأعياد المجيدة.....
>
> كنا نمشي في ليالي الشتاء حيث الثلج الحقيقي، ثلجنا، يبدأ بالتمدد و الاسترخاء حولنا، و حيث يلمع بلونه على نوافذنا. كنا ما ننفك ننظر لأضواء محطات ويسكونسن الخافتة.... كنا مدركين لهويتنا الوطنية...

ذاك هو الغرب الذي أحبه.... عودة شبابي الرائع ، و أضواء الشوارع ، وأجراس مركبات الجليد في الليل البارد، وظلال الأكاليل المقدسة الناتجة عن انعكاس أضواء النوافذ على الثلج... أنا جزء من كل ذلك البهاء.... (١٨٤ ؛ فصل ٩)

يظهر مثل هذا الحنين للماضي بطرق مختلفة خلال الرواية، و يعزز هذا الزخم العاطفي في الحنين للماضي من المشروع الأيديولوجي الظاهر في العمل (إدانة الانحطاط الأميركي في عشرينيات القرن الماضي، و أخذه مكان براءة الزمن الماضي). و يُعزز الحزن على فقدان الماضي البريء لأميركا أيضا عن طريق التصوير الجاف للعالم الحديث، والألم المصاحب للتحرر من الوهم عند شابين مليئين بالأمل (جاتسبي و نيك). لكن التفكيكية ستعرض لنا إمكانية رؤية هذا الاعتقاد بماض مثالي لوثه انحطاط الحاضر بوصفه مشروعاً أيديولوجياً غير مستقر بسبب تذبذب النص في التعامل مع الزوج المتقابل الذي يرتكز عليه المشروع الأيديولوجي: الماضي ضد الحاضر، البراءة ضد الانحطاط، و الغرب ضد الشرق. و نجد هذا التذبذب أو الترنح مجسدا إلى حد كبير بشخصية جاتسبي الذي يمثل المنحى الرومانسي لإعجاب الرواية الخفي بالحداثة التي تنتقدها ظاهريا.

لا يوجد الكثير الذي يمكن فعله حيال إصلاح العالم الذي تطرحه الرواية، فهو عالم يسيطر عليه رجال مثل توم بوكانن و ولفشايم: وهما شخصيتان مفترستان لا يهمهما إلا مصالحهما الشخصية، و قادران على اجتياز منطقة العوائق الأخلاقية التي قد تعترض طريق مصالحهما. إنه عالم فارغ مليء بالأنانية، والظلمة، والابتذال حيث يتحول فن الرقص الاجتماعي لمجرد "رجال كبار في السن يغازلون فتيات صغيرات" (ص ٥١). و لا يشبه عالم الحاضر في الرواية عالم نيك الماضي، فعالم الحاضر عالم غير مستقر أبدا و نرى هذا جليا في تحركات عائلة بوكانن المستمرة والانتقال المستمر ل"جوردان" من فندق إلى آخر و من بيت إلى بيت. و نلحظ أيضا في عالم الحاضر أنه عالم المجهول و الانعزال حيث لا نرى في العمل أي صداقة قريبة ،أو طويلة الأجل لأي من الشخصيات.

و يتمثل مبدأ السعي وراء منزلة اجتماعية و أوقات ممتعة فوق كل أمر آخر في كل مجموعة من الأشخاص جرى وصفها في العمل بغض النظر عن الجنس، أو الطبقة الاجتماعية، أو العرق و لهذا نجد كل الحضور في حفلات جاتسبي، سواء من الطبقة المتوسطة مثل ماكيز، أم الطبقة العاملة مثل ميرتل، مهتمين بتحصيل منزلة اجتماعية أعلى و التمتع بالحفلات لأبعد حد تماما مثل عائلة بوكانن. كل الفتيات اللواتي يحضرن حفلات جاتسبي سطحيات، و فارغات، و مخمورات مثل الذكور، بل أكثر. و حتى الشخصيات السوداء المذكورة بالعمل، و التي رآها نيك في الشارع، تبدو أيضا فارغة و تسعى وراء تحقيق مزيد من المال كما بدا واضحا من نظراتهم للسيارة الفخمة التي يستقلها جاتسبي و نيك. و نرى أن الشخصيتين الوحيدتين في العمل اللتين لا تعيران اهتماما لمثل هذه الأمور، هما جورج ويلسون و صاحب المطعم الذي بجانب ورشته، مايكيليس. و بالمناسبة، لا يهتم هذان الاثنان

بالتمتع في الحفلات لأنهما مشغولان جدا بتأمين ما يكفيهما ليبقيا على قيد الحياة في وادي الرماد. و هنا نأتي لوادي الرماد الذي يعتبر- بلا ريب - إدانة للثقافة التي أنتجته، أو قد يراه بعضهم على أنه مجاز لفقر العالم الجديد الروحي:

> حقل مريع ينمو فيه الرماد كالقمح و يتخذ فيه الرماد شكل المنازل و المداخن و كل شيء.... يمشي فيه الرجال بضجر وهم يتعثرون بهوائه المليء بالرماد المتطاير... (ص ٢٧ ؛ فصل٢)

و يدخل نيك "الراوي و المركز الأخلاقي للرواية" هذا العالم الفاسد و هو يحمل كل براءة الشباب وحيويته وتفاؤله، وهنا نلفت النظر إلى أن نيك نشأ في عالم يقدم فيه الآباء للأبناء نصائح متعلقة "بالآداب الأصيلة" (ص ٦ ؛فصل١)، عالم يتخرج فيه الأبناء من جامعة ييل العريقة، عالم يعتبر فيه الشاب و الفتاة مقبلين على زواج إذا شوهدا مع بعضهما أكثر من مرة، عالم خال من الجريمة الممثلة بولفشايم و بوكانن. و يصل نيك إلى العالم الفاسد الذي يبدو له عذريا بريئا في بداية صيف عام ١٩٢٢ وهو يشتعل حماسة ليبدأ مستقبلا مهنيا جديدا و حياة ناجحة.

و لكن مع نهاية الصيف، و عندما بلغ نيك عامه الثلاثين، بدأ يشعر بأنه بائس لا ينتظر شيئا من المستقبل سوى "عقد قادم من الوحدة، و أصدقاء غير صدوقين، و حقيبة صغيرة مهترئة من الحماسة، و شعر يتساقط" (ص ١٤٣ ؛فصل٧). و يكتشف نيك مدى تعفن البشر في العالم الذي انتقل إليه، و لذلك يقرر مع نهاية الرواية أن يعود إلى عالمه السابق في الغرب و كل ما فيه مما يفتقده العالم الجديد في الشرق. و من اللافت للنظر أن الرواية تنتهي مع قدوم فصل الخريف، و هو الوقت الذي يؤكد انحسار الطبيعة فيه الإرهاق الروحي الذي لحق بنيك جراء إقامته المؤقتة في الشرق.

مما لا شك فيه أن جاتسبي جزء من العالم الفاسد الذي دخله نيك عند انتقاله إلى الشرق، لكن جاتسبي مستثنى من انتقاد نيك اللاذع لأنه يمثل البطل الرومانسي الحالم له وللقراء أيضا حيث، يداعب انتقاله من الفقر المدقع للغنى الفاحش فكرة أميركية رومانسية (العصامية)، و تحاكي قصة طفولته و تطويره لذاته قصة "بينجامين فرانكلين" الذي يعتبر أيقونة لماضي أميركا الرومانسي. و مما يعزز مكانة جاتسبي أيضا تصويره بوصفه بطل حرب، وعرض نجاحه المادي السريع جدا باعتباره وسيلة للفوز بفتاة أحلامه فقط. و تعزز ملامح وجه جاتسبي البريئة، وهدوؤه، و أخلاقه المهذبة من فكرة كونه إنسانا بريئا نقيا. و أخيرا، يكتمل تصويره إنساناً بريئاً و بطلاً رومانسياً عندما عرض حبه المطلق لديزي و وصفه و هو "يمد يديه محاولا الإمساك " (ص ٢٥ ؛فصل١) بالضوء الأخضر في نهاية قصر ديزي و هو "يرتجف" (ص ٢٦ ؛فصل١) من حرارة العشق.

و لكن صفات جاتسبي الرومانسية الفريدة، التي تحاكي فروسية الزمن الماضي، لا تفيده لسوء الحظ في الاستمرار في الابتذال و الفساد الذي يعيشه الآن. و مما لا شك فيه أن ما سحق جاتسبي هو القيم الجوفاء لدى ديزي

و توم، و بالذات في مشهد المواجهة مع توم في الفندق في نيويورك عندما هجرته ديزي و مزقه توم بكلامه، "تكسر جاتسبي كالزجاج أمام حقد توم" (ص ١٥٥ ، فصل٨). و يمثل موت جاتسبي الناتج عن تحمله لقتل ديزي لميرتل حرمان العالم الحاضر من جاتسبي و ما يمثله من أمل و رومانسية.

ويقابل الفقرات المتعلقة بالانحطاط المتسارع في أمريكا فقرات أخرى تثير في النفوس ذكريات الماضي الجميل. ومن أكثر الفقرات فعالية في تصوير الماضي النقي تلك الفقرة التي أوردناها في افتتاحية هذا المقال عن تذكر نيك لأيام شبابه في ويسكونسن؛ فعبارات مثل "الثلج الحقيقي، ثلجنا، يبدأ بالتمدد والاسترخاء حولنا و حيث يلمع بلونه على نوافذنا" تملؤنا عاطفة حيث تربطها بالفضاءات المفتوحة والنقاء و النظافة. و تشير كلمات مثل "اسم العائلة" في نفس الفقرة إلى حس بالأمان و الاستقرار الناتج عن العلاقات الاجتماعية في مجتمع يختلف تماما عن مجتمع الشرق الذي انتقل إليه نيك الآن.

و يتضح التضارب بين الماضي و الحاضر، و البراءة و الانحطاط، و الغرب و الشرق أكثر في وصف الراوي لأحلامه عن الشرق في فقرة تتبع فقرة تذكره لفصول الشتاء في ويسكونسن مباشرة:

> حتى عندما استثارني الشرق كثيرا.... كان دائما يرتبط بشيء من التشتت. أراه مشهداً ليلياً مرسوماً بريشة إل غريكو: مئة منزل تقليدي و غريب الشكل تربض تحت سماء عابسة و قمر فقد بريقه. يقف في مقدمة اللوحة أربعة رجال يبدو عليهم الوقار يمشون على الرصيف مع فتاة مخمورة في فستان أبيض. تلمع يداها المرتخيتان إلى جانبيها بجواهر باردة. يدخلون البيت الخطأ. لا أحد منهم يعرف اسم الفتاة و لا أحد يهتم لمعرفته. (ص ١٨٤- ١٨٥ ؛ فصل٩)

إن صورة الاغتراب الإنساني في (البيوت الغريبة، و الفتاة المخمورة التي يوصلها الرجال الذين كانت بصحبتهم إلى البيت الخطأ لأنهم لا يعرفون حتى اسمها) تعزز بصورة الطبيعة المتعبة التي تتناقض تماما مع ما ذكره نيك في ذكرياته عن ويسكونسن.

من الأمثلة الأخرى عن الماضي الطبيعي الجميل في الرواية تدور حول ديزي و "الطفولة البيضاء" (ص ٢٤ ؛ فصل١) لجوردان في لويزفيل، حيث نجد نيك هنا يتخيل جوردان و هي "تأخذ خطواتها الأولى على ملعب غولف نظيف صبيحة يوم جميل" (ص ٥٥ ؛ فصل٣). لا شك أن هذا ماض رومانسي بكل ما تحمل الكلمة من معنى و خاصة حين تتذكر جوردان نفسها و هي تمشي على "أرض ناعمة" مرتدية " تنورتها التي تطايرت قليلا مع الريح" (ص ٧٩ ؛ فصل٤). أما ديزي فكانت:

> بلا منازع أكثر الفتيات شعبية.... كانت عادة ما ترتدي الأبيض و تركب عربة بيضاء.... أبدا لم يتوقف هاتف منزلها عن الرنين ... كان المتصلون هم الضباط الشباب من مخيم كامب، و كلهم كانوا يتمنون أن توافق على مصاحبتهم و لو لساعة. (ص ٧٩ ؛ فصل٤)

يمثل هذا الماضي تلك الحقبة التي كانت فيها الفتيات يصنعن ضمادات للهلال الأحمر و يتبسم لهن الضباط من أمثال جاتسبي. كان العالم في الماضي بريئا عذريا و رومانسيا حيث هناك الأرض الناعمة و الملابس البيضاء والضباط الوسيمون.

ومن أكثر الفقرات فعالية في وصف زوال عالم الماضي الجميل و إلى الأبد، تلك الفقرة التي تختم بها الرواية. نرى فيها نيك جالسا على الشاطئ وحيدا قبل عودته إلى ويسكونسن و هو يتأمل :

> آه على هذه الجزيرة القديمة التي أزهرت يوما في عيون البحارة كصدر العالم الأخضر الجديد.. ذهب كل شيء... تلاشت الأشجار التي كانت تهمس الريح من خلال أوراقها أجمل أحلام الإنسان و تأملاته الرائعة.... تلاشت كل الأشجار الممتدة على طول الطريق لمنزل جاتسبي... تلاشت الأشجار التي عانقت أنفاسه وأخضعتها لتأملات جمالية لم يفهمها ولم يردها... تقف الجزيرة الآن وجها لوجه ضد ظلام مساو بالقوة والحجم لكل ما هو جميل فيها... ومساو في القوة أيضا لقدرة جاتسبي التأملية (ص ١٨٩ ؛ فصل٩)

و نستشعر في هذه الفقرة التي تتكلم عن فردوس فُقد للأبد كل الخسائر التي عرضتها الرواية : خسارة القيم في أميركا الحديثة، و خسارة براءة و حيوية الأمة، و خسارة حلم جاتسبي. و قد تشير كل هذه الخسائر إلى خسارة عظيمة أخرى تتعلق باندثار النهج الأميركي الأصيل أمام الشهوة الأوروبية للمزيد من المستعمرات و الثروات.

يبدو من الواضح بعد كل ما ذكرنا، أن رواية "جاتسبي العظيم" ترسم لوحة قاتمة بائسة لأميركا في فترة عشرينيات القرن الماضي، لكن عرض الرواية للانحطاط الثقافي يهمش، أو يقلل من شأنه بسبب تذبذب النص فيما يتعلق بالزوج المتقابل الذي يبنى عليه هذا العرض و التصوير. رأينا آنفا كيف تربط الرواية براءة أميركا غير الموجودة الآن بالماضي بوساطة تصوير النص للماضي الجميل في الغرب، و كيف تربط الانحطاط الآني بعالم العشرينيات والشرق ؛ حيث يذوق نيك - و لأول مرة - طعم الأنانية والسطحية لانحطاط قيم الأمة. و سنطرح الآن بطريقة تفكيكية عدم استقرار الأزواج المتقابلة (ماض وحاضر، براءة و انحطاط، شرق و غرب) التي طرحها النص لنرى كيف ستفكك الرواية مشروعها الأيديولوجي بنفسها.

إن تصوير الرواية للماضي النقي البريء لتظهر الفراغ الروحي لأميركا الحديثة يخلق نوعا من التضارب بين الماضي و الحاضر ؛ لأن النص يحتوي على أدلة تشير إلى أن الماضي لم يكن جميلا للجميع. لم يكن ماضي جاتسبي (الشخصية الرئيسة) جميلا أبدا ؛ فوالداه كانا " مزارعين كسولين فاشلين" (ص ١٠٤ ؛ فصل٦) ووالده حدّث نيك أن جاتسبي مرة أخبره "أنه يأكل مثل الخنزير و قام بضربه لهذا" (ص ١٨٢ ؛ فصل٩). نجد أن جاتسبي في الواقع غير راض أو محب لماضيه على الإطلاق لدرجة جعلته يخلق ماضيا آخر غير ماضيه الحقيقي : هرب من المنزل، و غير

اسمه و، ورغم أنه ملازم معدم، أقنع ديزي أنه شخص من "نفس طبقتها الاجتماعية" (ص ١٥٦ ؛فصل٨)، وأخبر نيك أنه ما من أحد من عائلته على قيد الحياة. و نرى هنا أن رغبة جاتسبي و إصراره على "إعادة الماضي" (ص ١١٦ ؛فصل٦) ليس في حقيقة الأمر إلا إصرارا على الهروب من الماضي؛ لأن الماضي الذي يريد تكراره يمثل علاقته القديمة مع ديزي و هذه العلاقة أصلا بنيت على ماض كاذب. إذا فالشخصية الرئيسة في العمل و التي من المفروض أن تمثل الماضي الرومانسي لا تمثل في الحقيقة إلا ماضيا مشوها، أو محض كذب بالأحرى.

و من المشاكل الأخرى المتعلقة بتقابل الماضي و الحاضر في الرواية، ربط هذا الزوج المتقابل بزوج آخر "البراءة و الانحطاط" الذي هو أصلا زوج غير مستقر. رغم أن نيك هو المتحدث الرئيس في العمل حول انحطاط الحاضر نجده مفتونا و معجبا به، فهو يقول:

> لقد بدأت أحب نيويورك... أحب شعور المغامرة فيها ليلا. أحب اللمعان الذي لا يتوقف فيها. أحب أن أمشي في الجادة الخامسة وأنتقي النساء الرومانسيات من بين الجموع *و أتخيل أنني سأدخل حياتهن في غضون دقائق و لا أحد سيعترض ،أو ينتقد ذلك. أحيانا، بيني و بين نفسي أجدني أتبعهن إلى شققهن على زوايا الشوارع المخفية و يستدرن و يتبسمن لي قبل أن يدخلن من الأبواب نحو الظلام الدافئ.* (٦١ ؛ فصل ٣)

رغم أن نيك لم يكمل ما يعتمل في ذهنه،إلا أن كتابة جزء من الفقرة بخط مائل يشير إلى أنه يرغب في الدخول خلفهن نحو الظلام الدافئ و هذا بالإضافة إلى حبه لمغامرات الليل يشير إلى ممارسة الجنس و الرغبة فيه. هذا الوصف لا علاقة له ببراءة ويسكونسن، و لكن مع هذا نجد نيك يحبه و يميل إليه.

و من الميول و الرغبات المنحطة الأخرى التي يُفترض أن ينتقدها العمل تلك المتعلقة بانجذاب الراوي "نيك" نحو جوردان رغم معرفته أنها كاذبة و مخادعة. و على الرغم من أنه يعتبر خداعها عيبا، نجده منجذبا إليها أكثر لاعتقاده أن هذه الخصلة فيها تخفي وراءها نسقا جنسيا يريد تجربته: "أعتقد أنها بدأت ممارسة الخداع في مرحلة مبكرة من حياتها لتحافظ على ابتسامتها الرائعة و تشبع رغبات جسدها الجميل." (٦٣ ؛ فصل ٣).

و من المثير في هذا السياق أيضا لفت النظر إلى الصعوبة البالغة التي يواجهها نيك كلما حاول مغادرة الجو العام الذي ينتقده، فمثلا نجده آخر المغادرين في حفلات جاتسبي، و نجده أيضا عاجزا عن مغادرة الحفل الماجن في شقة توم و ميرتل:

> أردت الوقوف و السير شرقا نحو الحديقة، و لكن كل مرة كنت أحاول فيها ذلك كنت أجد نفسي مندمجا بمناقشة أخرى تشدني إلى الكرسي الذي أجلس عليه. (ص ٤٠ ؛فصل٢)

يقول نيك في العمل إن ما يسحره هو "تنوع الحياة الذي لا يتعب" (ص ٤٠ ؛فصل٢)، و لكن في الحقيقة يبدو أن ما يسحره حقا هو ابتذال العالم الآني الكامن خلف قناع نقده اللاذع ؛و لهذا نجده أيضا آخر المغادرين في الرواية ، أي آخر المغادرين للعالم الذي ينتقده.

من مشاكل الرواية الأخرى ، الزوج المتقابل "البراءة و الانحطاط". و تكمن المشكلة هنا في تعريف الرواية للبراءة نفسها. كما رأينا بين سطور الفقرة الماضية ، ينجذب نيك نحو الانحطاط بسبب براءته ، أي قلة تجاربه وهذا الأمر يجعل منه فريسة للانحطاط الذي لا ينفك ينتقده. نيك جاهل "بريء" لا يفهم الخطر الأخلاقي الذي يواجهه ، ويعني هذا بالضرورة أن البراءة التي تتضمن مفاهيم مثل الجهل و قلة التجارب هي نفسها ما يقوده إلى الانحطاط ، أو بالأحرى هي من تخلق الانحطاط.

و تظهر مشكلة زوج الانحطاط و البراءة أيضا في شخصية جورج ويلسون حيث يظهر جورج شخصية بريئة فهو لم يؤذ أحدا ، و يثق بالجميع ، و بسيط كالأطفال و على نقيض نيك الذي سحره لقاؤه الأول بعالم الانحطاط ، نجد جورج يمرض روحيا و جسديا أيضا من هذا العالم الذي تخونه فيه زوجته : "لقد اكتشف أن لزوجته عالما آخر غير عالمه، و هذا جعله طريح الفراش." (ص ١٣٠ ؛فصل ٧) ولكن مع هذا نجد أن براءة جورج ليست براءة إيجابية ، حيث نراه إنسانا عديم الشخصية و ليس له أصدقاء. لذلك ليس من المنطقي أن تقوم رواية تأسى لفقدان البراءة بعرض البراءة باعتباره شيئاً سلبياً مثل الجهل.

ونأتي الآن للزوج الثالث الجغرافي الذي يرتكز عليه موضوع العمل : "الشرق و الغرب" وهذا الزوج مرتبط بأزواج "الماضي و الحاضر" و "البراءة و الانحطاط". و كما رأينا فإن براءة الماضي مرتبطة بويسكونسن نيك و منطقة لويزفيل التي ترعرعت فيها كل من ديزي و جوردان ، و على الرغم من أن فترة شباب جاتسبي في شمال داكوتا ومينيسوتا كانت فترة غير سعيدة من حياته ، إلا أن الرواية تربط الغرب بالأحلام البريئة لجيمي كاتز البالغ من العمر سبع سنوات ، و الذي "تسكع على شواطئ ليك سوبيريار مرتديا قميصا محبوكا و بنطالاً من قماش القنب" (ص١٠٤ ؛ فصل٦) قبل أن يلتقي بدان كودي أو أن يسمع بمير ولفشايم. و على النقيض من هذا ، فإن انحطاط الحاضر مرتبط في العمل بالشرق تحديدا نيويورك في عشرينيات القرن الماضي. و مع هذا فإن التضارب هنا بين الشرق و الغرب في هذه الرواية ليس جغرافيا ، لأن شيكاغو و ديترويت في الوسط الغربي وجرت الإشارة لهما على أنهما تعانيان من الانحطاط الأخلاقي تماما مثل نيويورك في الشرق. و لا يمكن أيضا اختزال التضارب بين الشرق و الغرب أيضا في ذاك الذي يكون بين المدينة و الريف لأن فترة شباب نيك البريئة و فترة طفولة جوردان و ديزي حدثتا في مدن الوسط الغربي.

إن التضارب الحقيقي في العمل بين الشرق و الغرب هو ذاك التضارب بين الطبيعة الطاهرة "الثلج الحقيقي في ويسكونسن نيك و الجزيرة القديمة التي أزهرت في عيون البحارة" و التأثيرات الحضارية الفاسدة. أي أنه و بغض النظر عن الجغرافيا، تثير كلمة الغرب في الأمريكيين معاني الطبيعة العذراء الغضة، و تثير كلمة الشرق معنى المجتمعات الفاسدة القديمة. و بالتالي، فإن "الجزيرة القديمة" (نيويورك) ترتبط حسب كلام نيك بالغرب البريء لا لأنها تقع غرب الحضارة الأوروبية التي استعمرتها ولكن لأنها كانت بريئة عندما وصلوا إليها.

و تبدو الطبيعة في العمل حتى في أوج تألقها و سحرها شيئا لا يمكن فصله عن الحضارة الفاسدة في أميركا الحديثة، و مما لا شك فيه أن هذه العلاقة بين الاثنتين تفكك التضارب بين زوج "الشرق و الغرب" أكثر. و لهذا نجد نيك يربط الطبيعة بالحضارة في أكثر من موضع، و على نحو مثير نراه في افتتاحية وصفه لبداية الصيف في ويست إيج يقارن "تكاثر الأوراق على الأشجار" بـ "تطور الأمور بسرعة في الأفلام السينمائية" (ص ٨ ؛ فصل١)، و في جملته اللاحقة نراه يصف "الهواء النقي و الصحة الجيدة" ثم ينتقل مباشرة بذات النبرة العاطفية إلى التكلم عن "الأسرار البراقة" التي سيتعلمها ليجمع الثروات من " العديد من الاستثمارات و الأسهم التي اشتراها" و التي "تقبع على أحد الرفوف باللونين الأحمر و الأصفر و كأنها نقود طبعت للتو" (ص ٨ ؛ فصل١). و من الأمثلة الأخرى على عدم قدرة النص على فصل جمال و حيوية الطبيعة عن سطوة الأثرياء الفاسدين الذين يملكونها بشكل أو بآخر، ذاك الذي يتعلق بوصف منزل عائلة بوكانن:

> يبدأ مرج القصر من عند الشاطئ و يمتد لمسافة ربع ميل حتى يصل الباب الأمامي و خلال هذه المسافة تجده يقفز فوق الأسوار الإسمنتية و الحدائق الغناء، و في النهاية عندما يصل القصر ينحرف لجانبيه ويحتضنه كالكروم... (١١ ؛ فصل ١)

نلاحظ أن القصر يقع على حافة البحر الذي يعتبر أحد أشرس القوى الطبيعية، و مع هذا يبدو جليا في الوصف أنه قد تم ترويض الطبيعة هنا وجعلها شيئا منزليا فالأعشاب الطبيعية التي تنمو عادة على حواف المحيط حل محلها مرج قصر بوكانن، و الكروم تطوق القصر و كأنها حليّ له. و تعتبر هذه الفقرة في الأعلى جزءا بسيطا من الوصف الحسي المطول لقصر بوكانن، و بهذا نجد النص غير مدرك لكيفية استخدام صور مثل "يبدو العشب النضر الجديدناميا يتمايل نحو القصر" (ص ١٢ ؛ فصل١) لعرض الطبيعة البريئة و النقية و كأنها تشير إلى الانحطاط الحضاري الذي تزينه. و من الأمور المثيرة في النص أيضا الإشارة إلى جمال الطبيعة بوصفه نتاجاً للحضارة فنحن نجد نيك يقول: "يبدو القمر غير المكتمل مثل العشاء الذي يخرج من سلة متعهد تقديم الطعام" (ص ٤٧ ؛ فصل٣). و يصل الدمج بين الطبيعة و الحضارة ذروته عندما توصف منتجات حضارية على أنها منتجات طبيعية، فمثلا يجرى وصف "النافذتين" في منزل بوكانن و كأنهما "تزهران بالضوء وسط الكروم" (ص ١٤٩ ؛ فصل ٧)

openmaktaba.com

و نرى عدم استقرار الأزواج الثلاثة المتقابلة (الماضي والحاضر، البراءة والانحطاط، الشرق والغرب) مجتمعة في شخصية واحدة في العمل: دان كودي الذي وصف بأنه "نتاج حقول نيفادا الفضية" (ص ١٠٥ ؛ فصل٦)، و بأنه "رجل متورد و صاحب وجه أجوف—الرجل الذي جلب معه إلى الشاطئ الشرقي كل عنف الماخور الحدودي وبربريته ". و هذا يعني بالضرورة أن كودي و الحقبة التي يمثلها (الماضي) مرتبطان بالانحطاط، و نلحظ هنا أيضا أن الفساد قد قدم من الغرب لا من الشرق.

و تعتبر طريقة تصميم شخصية جاتسبي من أهم المصادر التي يمكن الاعتماد عليها لإظهار تذبذب الرواية فيما يتعلق بمشروعها الأيديولوجي. و تعرض لنا الرواية جاتسبي البطل الرومانسي: فتى ثائراً، شاب طموحاً، حالماً مثالياً، عاشقاً مخلصاً، جندياً شجاعاً، و مضيفاً سخياً. و إذا ما نظرنا إلى وصفه الجسدي في الرواية نلحظ أن الوصف يعزز من فكرة برائته و حيويته، "هناك شيء رائع فيه" (ص ٦ ؛ فصل١). يعرض جاتسبي فارساً رومانسياً من عصور مضت وضع خطأ في عالم سطحي ذميم. و لكن من منظور تفكيكي نقول: ألا يعتبر جاتسبي أيضا تجسيدا رومانسيا للعالم الحديث الذي تنتقده الرواية؟ هذا يعني أن الرواية تقوم بعرض صورة رومانسية للفساد القائم في العالم عن طريق عرضها صورة رومانسية لبطل هذا العالم.

ويقول المجرم مير ولفشايم: "صنعته من لا شيء" (ص ١٧٩ ؛ فصل٩) في إشارة إلى جاتسبي الذي جمع ثروته عن طريق تهريب الخمور و تزوير السندات في وقت قياسي. وهذا يعني أن جاتسبي الذي استطاع العيش والبقاء في عالم إجرامي فاسد ينقسم الناس فيه إلى فرائس و مفترسين، ليس أفضل حالا من باقي الشخصيات الذين تنتقدهم الرواية. نرى في عالم جاتسبي الإجرامي الخمر يباع لأي شخص كان ما دام يمتلك النقود مع العلم أن هذا الخمر قد يضر بعضهم صحيا و قد يقتل بعضهم الآخر. و نرى أيضا بيع السندات المزيفة لأفراد قد تنهار حياتهم بسبب الخسارة. وحتى عندما تحدث أخطاء من المجرمين، و تتدخل يد القانون نرى أنه يجري التضحية بشخص ما ليتحمل كل الملامة كما فعل جاتسبي بوالتر تشيس.

حتى رغبة جاتسبي بديزي والتي تخلق جوا رومانسيا للعديد من القراء، ليست بمنأى عن قذارة العالم الدنيء لجاتسبي: عندما أحب جاتسبي ديزي فور رؤيتها للمرة الأولى في منزل والديها في لويزفيل "أخذ منها ما استطاع أخذه بنهم و ضراوة" (ص ١٥٦ ؛ فصل٨). و توضح اللغة المستخدمة هنا أن جاتسبي لم يمارس الحب مع ديزي، بل أخذ منها حاجته من الجنس بضراوة حيوانية. و مع قراءتنا للرواية، نكتشف أيضا أن حلم جاتسبي "الذي لا يمكن إفساده" (ص ١٦٢ ؛ فصل٨) لم يكن إلا حلما ملوثا بالفساد الذي مارسه ليحققه.

إن تشوش الرواية فيما يتعلق بالعالم الذي يمثله جاتسبي، يعد مسؤولا عن التعقيد المصاحب لطبيعة الفقرة الختامية في العمل. و لننظر إلى الفقرة مرة أخرى: يجلس نيك وحيدا على الشاطئ الغربي و يقول لنا إنه

> أصبح مدركا للجزيرة القديمة التي أزهرت يوما في عيون البحارة كصدر العالم الأخضر الجديد.. ذهب كل شيء.. تلاشت الأشجار التي كانت تهمس الريح من خلال أوراقها أجمل أحلام الإنسان و تأملاته الرائعة.... تلاشت كل الأشجار الممتدة على طول الطريق إلى منزل جاتسبي... تلاشت الأشجار التي عانقت أنفاسه وأخضعتها لتأملات جمالية لم يفهمها أو يردها... تقف الجزيرة الآن وجها لوجه ضد ظلام مساو بالقوة والحجم لكل ما هو جميل فيها.. و مساو في القوة أيضا لقدرة جاتسبي التأملية (ص ١٨٩ ؛ فصل ٩)

على الرغم من أن نيك في هذه الفقرة يذكرنا بأن "صدر العالم الأخضر الجديد " "تلاشى" ليفسح الطريق أمام بيت جاتسبي الذي طمسته الحضارة، يقوم نيك بربط هذا الحلم الرائع للبحارة بحلم جاتسبي الذي حاول تحقيقه من خلال وسائل إجرامية في حضارة فاسدة هو جزء منها. فنجد نيك يقول "بينما أنا جالس أفكر بالعالم القديم المجهول، تذكرت حيرة جاتسبي عندما رأى الضوء الأخضر عند بيت ديزي للمرة الأولى" (ص١٨٩ ؛ فصل٩)، ونلحظ هنا أن صدر العالم الأخضر يذكرنا بالضوء الأخضر في آخر قصر ديزي، و هذا بلا شك ربط بين الطبيعة الرومانسية البريئة و الحضارة الفاسدة التي حلت محلها — التي مثلها جاتسبي— بطريقة تجعل من الاثنين شيئين لا يمكن الفصل بينهما عاطفيا. و من الأمثلة الأخرى على هذا، ذكر "الأشجار التي اختفت" أي الماضي الجميل و كيف جرى "سمسرتها بالهمسات". و السمسرة هنا تعني بيع الفاحشة، بيع خدمة لإشباع آثام الآخرين. و بهذا نرى أنه جاء دمج وصف الطبيعة بالحضارة الفاسدة لدرجة تجعل من الصعب فصلهما عن بعضهما تماما، كما يصعب فصل جاتسبي عن العالم الفاسد الذي استغل جاتسبي و الذي أيضا استغله جاتسبي للوصول إلى ما يبتغيه.

مما لا شك فيه، أن الرواية تنتقد عالم الانحطاط الحديث الذي حل محل ماضي أميركا البريء المرتبط بالغرب، لكن هذا المشروع الأيديولوجي للعمل، يهتز بغير ثبات بسبب التحام الأزواج المتقابلة الثلاثة التي ناقشناها (الماضي و الحاضر، و البراءة و الانحطاط، و الشرق و الغرب). و تعتبر فكرة الحنين للماضي البريء الجميل شيئا مشتركا بين الكثير من أعمال الأدب الغربي في القرون الماضية. على الرغم من أن القراءة التفكيكية لـ "جاتسبي العظيم" لا تطمس هذا التوظيف العاطفي لهذه الفكرة، إلا أنها تساعدنا على فهم المحدودية الأيديولوجية لمثل هذا التوظيف. لقد ساعدتنا هذه القراءة التفكيكية للعمل في فهم نظرة التفكيكية إلى الخيال الأدبي المكون من اللغة، واللغة تتضمن — بلا ريب— الأيديولوجيات التي تنتجها الثقافات. و يعني هذا أن الخيال الأدبي يرينا الطرق العديدة التي تعمل من خلالها الأيديولوجيات لتصنع طريقة فهمنا للعالم. إذا، فالتفكيكية تكشف لنا أن الخيال الأدبي لا يعرض العالم كما هو، بل يعرضه بالطريقة التي ندركه فيها.

أسئلة لمزيد من التدريب:

تطبيق النهج التفكيكي على أعمال أدبية أخرى

تساعد الأسئلة الآتية في استخدام النظرية النقدية التفكيكية لتفسير الأعمال الأدبية التي سنذكرها أو حتى أي أعمال أدبية أخرى يختارها القارئ :

١- يبدو المشروع الأيديولوجي الظاهر في مسرحية لويس فالديزLuis Valdez "لوس فينديدوس" Los Vendidos (١٩٦٧) على أنه ينتقد أو يسخر من الأنماط العرقية التي فرضت على الأميركيين من أصل مكسيكي. وضح أولا كيف تحقق المسرحية هذا المشروع الأيديولوجي، و من ثم وضح كيف يفكك النص مشروعه الأيديولوجي عن طرق إعادة تثبيت هذه الأنماط التي تنتقدها المسرحية.

٢- كيف تقوم رواية كيت تشوبن Kate Chopin "العاصفة" The Storm (١٨٩٨) بإيصال فكرتها (مشروعها الأيديولوجي) عن أهمية الإشباع الجنسي للأنثى؟ كيف يوظف النص الصور الطبيعية و نمط النهايات السعيدة للقصص الخيالية في التقليل من شأن مشروعه ودعمه في آن واحد؟ ما أهمية هذا التضارب الأيديولوجي بالنسبة لمحاولة القصة تجاوز القيم الاجتماعية في القرن التاسع عشر؟

٣- لقد أصبحت قصيدة روبرت فروست Robert Frost "الطريق الذي لم أسلكه" The Road Not Taken (١٩١٦) أيقونة أميركية لفكرة عدم الإذعان للتقليدية "مشيت في الطريق الذي لم يسر فيه الكثيرون و هذا ما صنع الفارق". فكك هذا المشروع الأيديولوجي عن طريق إيجاد أدلة في النص تقلل من شأن هذا المشروع، مثلا عن طريق توضيح أن الطريقين متشابهان أو عن طريق إظهار إذعان المتحدث للتقاليد في مواضع مختلفة من القصيدة. ستندهش عند قراءتك للقصيدة من منظور تفكيكي عدم احتوائها على أدلة كثيرة تدعم مشروعها الأيديولوجي الرامي إلى عدم الإذعان للتقليدية. كيف يمكننا أن نعلل فشل المجتمع الأمريكي الواضح في التعرف على هذه القراءة المختلفة للقصيدة؟

٤- كتبت ماري شيلي Mary Shelley روايتها "فرانكنشتاين" Frankenstein (١٨١٨) خلال الحقبة الرومانسية وفي أثناء زواجها بأحد شعراء الحقبة الرومانسية الأوائل (بيرسي شيلي). و قد عرضت ماري الطبيعة في روايتها شيئا رومانسياً مهيباً جداً: جبال عظيمة، و عواصف بحرية، و أشجار ضخمة يضربها البرق...إلخ. ويأخذ وصف مثل هذا القارئ إلى بعد آخر شامخ، و يستثير الوصف أيضا أفكاره و مشاعره التي قد تجعله يتجاوز حدود التجارب الدنيوية. حدد أدلة نصية تدعم هذا الطرح، و من ثم قم بتفكيكه عن طريق إيجاد أدلة نصية أخرى لا تظهر الطبيعة فيها شيئاً مهيباً. خمن الأسباب وراء هذا التضارب الأيديولوجي في النص.

٥- كيف يمكن لقصيدة ويليام بليك William Blake "الولد الأسود الصغير"The Little Black Boy (١٧٨٩) أن تزودنا بمثال عن مصطلح "عدم اليقين" في التفكيكية؟ كيف تدعم القصيدة فكرتين ترفض إحداهما وجود الأخرى (المساواة العرقية و تفوق العرق الأبيض على الأسود)؟ ماذا يعني هذا التضارب الأيديولوجي الصريح؟

For further reading

Atkins, G. Douglas. *Reading Deconstruction: Deconstructive Reading*. Lexington: University of Kentucky Press, 1983.

Belsey, Catherine. *Critical Practice.* New York: Routledge, 1980. (See especially "Deconstructing the Text," 103–24.)

Crowley, Sharon. *A Teacher's Introduction to Deconstruction.* Urbana, Ill.: NCTE, 1989.

Fink, Thomas. "Reading Deconstructively in the Two-Year College Introductory Literature Classroom." *Practicing Theory in Introductory College Literature Courses.* Ed. James M. Cahalan and David B. Downing. Urbana, Ill.: NCTE, 1991. 239–47.

Leitch, Vincent B. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction.* New York: Columbia University Press, 1983.

Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. 3rd ed. New York: Routledge, 2002.

Sarup, Mandan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism.* Athens: University of Georgia Press, 1989.

For advanced readers

Abel, Elizabeth. *Writing and Sexual Difference.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Barthes, Roland. *S/Z.* 1970. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

Bloom, Harold, et al. *Deconstruction and Criticism.* New York: Seabury, 1979.

de Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.

———. *Blindness and Insight.* 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* 1967. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

———. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." 1966. *The Languages of Criticism and the Sciences of Man.* Eds. Richard Macksey and Eugenio

Donato. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1970. 247–65.

Esch, Deborah. "Deconstruction." *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies.* Eds. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: Modern Language Association, 1992. 374–91.

Gasche, Rodolphe. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976.

Naas, Michael. *Taking on the Tradition: Jacques Derrida and the Legacies of Deconstruction*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003.

Royle, Nicholas, ed. *Deconstructions: A User's Guide*. New York: Palgrave, 2000.

———. *Jacques Derrida*. New York: Routledge, 2003.

Works cited

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. New York: Macmillan, 1992.

Frost, Robert. "Mending Wall." 1914. *The Poetry of Robert Frost*. Ed. Edward Connery Lathem. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.

obeikandi.com



الفصل التاسع

نظرية النقد التاريخي الجديد و النقد الثقافي

New historical and cultural criticism

رأينا في الفصول السابقة،أنّ النظريات النقدية تلتقي وتتداخل بطرق عديدة؛ فالماركسية تستخدم مفاهيمَ من مدرسة التحليل النفسي لتحليل الآثار النفسية الهدامة التي تفرزها الرأسمالية، والمدرسة النسوية أيضا تستخدم مفاهيمَ ماركسية لعرض القمعين الاقتصادي والاجتماعي للنساء، وقد نحلل قوانين التأويلات الأدبية مستخدمين مزيجا من الطرق البنائية واستجابة القارئ...إلخ.

وعلى الرغم من هذا التلاقي والتداخل، تبقى معظم المدارس النقدية مختلفة عن بعضها فيما يتعلق بالهدف، أو الغاية، فالماركسية تهدف إلى كشف أن النظام الاقتصادي- الاجتماعي هو مصدر تجاربنا البشرية، والنسوية تهدف إلى كشف أن النظام الجنسي الذكوري هو مصدر تجاربنا، ومدرسة التحليل النفسي تهدف إلى كشف أن الصراعات النفسية المكبوتة هي مصدر تجاربنا، والبنائية تهدف إلى كشف أن النظام البنيوي البسيط هو الذي يجعلنا نفهم عالما فوضويا، ومدرسة استجابة القارئ تهدف إلى كشف الطرق التي يستعين بها القارئ على خلق النصوص التي يقرؤها.

ولكن قد يتعاظم هذا التداخل- في بعض الأحيان - لدرجة تجعل من الصعوبة بمكان تحديد الاختلافات بين نظريتين، وبخاصة حين لا يتفق مطبقو هاتين النظريتين على هذه الاختلافات. ومن أشهر الأمثلة على هذه الحالة: النقد الثقافي والنقد التاريخي الجديد. إذ إننا سنرى في هذا الفصل كيف تشترك هاتان المدرستان في الكثير من القواعد النظرية لدرجة تجعل طرقهما في تأويل النصوص الأدبية متشابهة لدرجة كبيرة. ولإيضاح هذه الاختلافات بينهما بشكل جلي، سنقوم كلاً منهما على حده. وسنبدأ بالنقد التاريخي الجديد لأن المؤرخين الجدد أفصحوا عن مبادئهم النظرية بطريقة شمولية أكثر من نظرائهم في النقد الثقافي، وهذا بلا شك سيسهل رؤية التشابه والاختلاف بين المدرستين على نحو واضح.

النقد التاريخي الجديد

لقد نشأ معظمنا على التفكير بالتاريخ بطريقة تقليدية، فننظر مثلا لحدث مثل معركة الحرب الثورية قام بكتابتها مؤرخ أمريكي في ١٩٤٤ ونسأل "هل كان عرضه لهذا الحدث دقيقاً؟"، أو "ماذا تخبرنا هذه المعركة عن روح

obeikandi.com

العصر الذي حدثت فيه؟" ولكن في المقابل يسأل مؤرخ جديد: "ماذا يخبرنا هذا الحدث عن المشاريع السياسية والصراعات الأيديولوجية الثقافية التي أنتجت هذا العمل في ١٩٤٤؟" بينما يطرح مؤرخ جديد صب اهتمامه على المعركة نفسها أسئلة مثل: " كيف جرى عرض المعركة أو تصويرها في تلك الحقبة في: الصحف، والمجلات، والوثائق الحكومية، والقصص، والخطابات، والرسم، والتصوير الذي أنتجته المستعمرات الأمريكية أو الأوروبية؟ وما الذي يقدمه لنا هذا التصوير عن كيفية تشكيل ثقافة الثورة الأمريكية و تشكيل الثورة الثقافية؟"

يبدو جلياً الآن أنّ الأسئلة التي يطرحها المؤرخون التقليديون، تختلف تماما عن تلك التي يطرحها المؤرخون الجدد، وهذا ببساطة يعود إلى حقيقة مفادها أن كلاً منهما يرتكز على فهم مختلف للتاريخ عن الآخر، ولكن كيف يمكن معرفته؟ يسأل المؤرخون التقليديون: "ماذا حدث؟"، و "ماذا يعلمنا هذا الحدث عن التاريخ؟"، بينما يسأل المؤرخون الجدد: "كيف جرى تأويل الحدث و تفسيره ؟"، و"ماذا تعلمنا هذه التفسيرات عن المفسرين؟".

يعد التاريخ عند معظم المؤرخين التقليديين سلسلة من الأحداث التي تسير في "خط مستقيم"، وتربطها علاقة "سببية"، مثلا: أ سبّب ب، و ب سبّب ج، وهكذا دواليك. ويعتقد المؤرخون التقليديون أيضاً أننا قادرون على كشف الحقائق التاريخية عن طريق التحليل "الموضوعي"، وأن هذه الحقائق يمكن أن تكشف لنا عن روح العصر، أي: كيفية رؤية العالم من منظور الثقافة التي أنتجت هذه الحقائق. وهنا يجدر الذكر أن بعض أكثر الطروحات التاريخية التقليدية قدمت مفاهيم جرى الاعتماد عليها في كيفية شرح رؤية مجتمع تاريخي ما للعالم، فمثلا: استخدم مفهوم عصر النهضة لسلسلة الوجود العظمى (التراتب الهرمي للخلق، حيث الرب في الأعلى، والإنسان في الوسط، و المخلوقات الحقيرة في القاع) للقول بأنّ روح العصر في الثقافة الإليزابيثية كان يتجلى من خلال الاعتقاد بأهمية النظام و التراتب في كل مناحي الحياة.[1] و ترى هذا المنحى من الطريقة التاريخية التقليدية في كل الدراسات التاريخية التي تعتمد على روح العصر، مثل: عصر العقل، وعصر التنوير. وقد ترى هذا أيضاً في الطبقات الأدبية التي تعالج الأدب من منظور تاريخي، مثل: الرومانسية، والحداثة، والكلاسيكية...إلخ. و أخيرا نشير إلى أن المؤرخين التقليديين يؤمنون أيضا بأن التاريخ "تقدمي": أي أن البشر يتحسنون، و يطورون من إنجازاتهم الأخلاقية، و الثقافية، و التكنولوجية مع تقدم الزمن.

بينما يعتقد المؤرخون الجدد في المقابل أننا نستطيع الوصول من خلال تلك النظرة التقليدية إلى الحقائق التاريخية الأساسية فقط، فمثلا: نستطيع أن نصل إلى معرفة أن جورج واشنطون كان أول رئيس أمريكي، وأن نابليون هزم في معركة واترلو، ولكن فهمنا لما تعنيه هذه الحقائق، ومكانها في الشبكة المعقدة من الأيديولوجيات المتصارعة والمشاريع الاجتماعية والسياسية التي كانت تدور في تلك الحقبة و ذلك المكان لا يعدو أن يكون مجرد تأويلات، أو تفسيرات، لا حقائق. بل إنه عندما يدّعي المؤرخون التقليديون أنهم ملتزمون بالحقائق، نرى أن

الطريقة التي يعرضون من خلالها هذه الحقائق (اختيار ما يعتقدون أنه مهم، وإهمال ما يعتقدون أنه ليس كذلك)، تحدد المعلومات التي سترويها هذه الحقائق. ومن هنا نرى أنه لا وجود لما يسمى عرض الحقائق، بل هناك عرض تأويلات فقط، ومن المثير أيضا هنا لفت النظر إلى أن المؤرخين الجدد يقولون بأن الوصول إلى التأويلات التي يمكن الاعتماد عليها وتصديقها يعد أيضا أمراً صعباً.

ولهذه الصعوبة أسباب، لعل أولها وأهمها اعتقاد المؤرخين الجدد "باستحالة التحليل الموضوعي"، فمثل باقي البشر يعيش المؤرخون في مكان وزمان محددين، وهذا يجعل رؤاهم لأحداث الحاضر والماضي عرضة للتأثر،المدرك، أو غير المدرك بتجاربهم الشخصية المنبثقة عن ثقافتهم الخاصة. ويعتقد المؤرخون عادة أنهم موضوعيون، ولكن الحقيقة أنّ وجهات نظرهم عن الصواب والخطأ، والمتحضر وغير المتحضر، والمهم وغير المهم...إلخ، كلها تؤثر على طرق تأويلهم للأحداث. فعلى سبيل المثال،ترتكز وجهة النظر التقليدية القائلة بأن التاريخ تقدمي على الاعتقاد القائل بأن الثقافات "البدائية" أقل تطورا، و بالتالي فهي أقل شأنا من الثقافات "المتحضرة". و نتج عن هذا الاعتقاد أنه جرى تصوير أصحاب الثقافات القديمة الممتلئة بالفن والروحانيات والفلسفة كالأمريكيين الأصليين على أنهم بشر خارجون عن القانون، و مؤمنون بالخرافات، وهمجيون.

ومن الأسباب الأخرى التي تقف في وجه الوصول إلى تلك التأويلات التي يمكن الاعتماد عليها وتصديقها هو طبيعتها المعقدة. إذ لا يمكن فهم التاريخ بالنسبة للمؤرخين الجدد على أنه أحداث تسير بخط مستقيم، فكل فترة من فترات التاريخ قد تشهد تقدم ثقافة ما في حقول ما، وتتراجع في حقول أخرى، وأي مؤرخين قد يختلفان في تحديد ما تقدم و ما لم يتقدم. وهذا يعني أن التاريخ ليس عبارة عن استعراض عسكري يتقدم باستمرار نحو مستقبل أفضل كما يؤمن العديد من المؤرخين التقليدين، بل هو نوع من الرقص المرتجل الذي يتكون من عدد لا يحصى من الخطوات التي تتجه نحو مكان جديد في أي وقت و بلا وجهة، أو هدف معينين. وإذا كان للأفراد أهداف،فإن التاريخ ليس لديه هذه الأهداف.

ومع أن الأحداث لها مسببات، يقول المؤرخون الجدد إن هذه المسببات متعددة، ومعقدة، وصعبة التحليل، أي أن أحدا لا يستطيع وضع معادلات سببية ببساطة ويقين، لأن مبدأ السببية ليس طريقا باتجاه واحد بإمكانه أن يوصل إلى السبب والنتيجة. وإنّ أيّ حدث سواء أكان انتخابات سياسية أو مسلسل أطفال كرتونياً يعد نتاج ثقافته، و لكنه في الوقت نفسه يؤثر على ثقافته. وهذا يعني أن كل الأحداث، ابتداء من إنتاج عمل فني، أو جريمة قتل معروضة على التلفاز، وانتهاء بالحديث عن تغير أوضاع الفقراء، أو عدم تغيرها، كلها "تُشكّل" انعكاساً للثقافة التي تتبع لها، وفي الوقت نفسه تقوم هذه الأحداث بدورها في "تشكيل" الثقافة التي تتبع لها (طريق باتجاهين).

و بناء على ذلك نقول، إن ثقافتنا تتسبب في "انحيازنا"، أو خطئنا، وهما يقومان في الوقت نفسه بتشكيل ثقافتنا. ولهذا يؤمن المؤرخون الجدد بأن هويتنا الشخصية، أو الفردية ليست نتاج المجتمع فقط، ولا نتاج إراداتنا ورغباتنا الشخصية، بل يؤمن هؤلاء بأن الهوية الفردية وبيئتها الثقافية تعرّف بعضها البعض الآخر، أي أنَّ العلاقة بينهما علاقة تكوينية (يخلق بعضها بعضا) وغير ثابتة. ولهذا نجد أن التضارب بين مذهب الحتمية و الإرادة الحرة لا يمكن حسمه لأنه يرتكز على السؤال الخطأ: "هل تُحدد الهوية البشرية من قبل المجتمع، أو إن البشر أحرار؟" لا تمكن الإجابة على مثل هذا السؤال بالنسبة للمؤرخين الجدد لأنه يتكون من جزأين غير منفصلين تماما، فالسؤال الصحيح يجب أن يكون: "ما الطرق التي يمكن من خلاها أن يكون هناك تأثير متبادل بين الهوية الفردية والتشكيلات الاجتماعية (قانونية، سياسية، تعليمية، دينية...إلخ)، أو تغيير أحدهما الآخر؟"، لأن كل مجتمع يقيد فكر الفرد وعمله فيما يتعلق بشبكة من الحدود الثقافية، ويسمح للفرد بالتفكير والعمل في الوقت نفسه. إذاً فعدم موضوعيتنا عملية لا منتهية من البحث عن طريقنا، بوعي أو دون وعي، بين القيود والحريات المتاحة لنا في أي فترة زمنية لدى المجتمع الذي نعيش فيه.

ويؤمن المؤرخون الجدد أيضا بأن "السلطة" لا تنبعث من البنى الاقتصادية- الاجتماعية و السياسية العليا فقط، لأنهم تأثروا كثيرا بأفكار الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) Michel Foucault الذي كان يرى أن السلطة تنتشر في كل اتجاه، وتصل إلى كل الطبقات الاجتماعية في كل الأزمان. و تقوم هذه الفكرة أيضا على الاعتقاد بأن عملية انتشار السلطة تكاثر لا نهاية له من عمليات تبادل السلع المادية من خلال البيع والشراء، والمقايضة، والضرائب، والصدقات، والسرقات، وتبادل البشر من خلال أمور كالزواج، والتبني، والخطف، والعبودية، وتبادل الأفكار عن طريق الخطابات المتعددة التي تنتجها الثقافة.

ويمكن تعريف "الخطاب" بأنه لغة اجتماعية نتجت عن ظروف ثقافية معينة في زمان ومكان معينين، ويعبر الخطاب عن الطريقة التي يمكن من خلالها فهم التجارب البشرية. قد تكون بعض الخطابات مألوفة لديك، نورد منها على سبيل المثال: خطاب العلم الحديث، وخطاب تفوق البيض، وخطاب الإنسانية التحررية، وخطاب الوعي البيئي، وخطاب الأصولية النصرانية...إلخ. حتى عند قراءتك لفصول هذا الكتاب ستتعرف على الخطاب الماركسي، والنسوي، والبنائي...إلخ. وعلى الرغم من أن كلمة "خطاب" تعني "أيديولوجيا"، فإنها تشير على نحو أكبر إلى دور اللغة باعتبارها وسيلةً لإيصال الأيديولوجيات.

ويعتبر المؤرخون الجدد أنه ليس هناك خطاب قادر على شرح التعقيدات الثقافية للسلطة الاجتماعية؛ إذ إنه لا توجد روح عصر "موحدة"، و لا يوجد شرح "شمولي" للتاريخ، بل هناك تلاعب متداخل بين الخطابات: أي أن الخطابات لا تنفك تتغير، وتتداخل، وتتنافس مع بعضها بعضاً في جميع الأزمنة (أو "تتفاوض" في تبادل السلطة).

مع أن الخطاب قد يمنح السلطة لهؤلاء الذين في السلطة أصلا، لكنه، في الوقت نفسه، يحفز معارضي هذه السلطة. و لذلك يعد هذا أحد أسباب إيمان المؤرخين الجدد بأن العلاقة بين الهوية الفردية، والمجتمع تكوينية، ففي المجمل: لا يعتبر البشر ضحايا لمجتمع ما؛ لأنهم يستطيعون إيجاد طرق عديدة لمعارضة السلطة على مستوى حياتهم الخاصة والعامة.

إذاً يعتقد المؤرخون الجدد أن الديكتاتور في بلد صغير لا يملك السلطة وحده، ولكي يحافظ عليها يجب أن ينشرها عن طريق عدة خطابات، كخطاب الدين (الذي يروج للاعتقاد "بالحق الإلهي" للملوك، أو لحب الرب للمجتمع الهرمي)، و خطاب العلم (الذي يدعم حكم النخبة حسب نظرية داروين "البقاء للأصلح")، وخطاب الأزياء، (الذي يروج لشهرة الزعماء عن طريق ترويج تقليد الملابس، كما حدث عندما أصبحت سترات الزعيم نهرو رائجة، وعندما قام نساء العالم بتقليد أزياء السيدة الأولى جاكلين كينيدي)، وخطاب القانون (الذي يعتبر عدم الطاعة أو مخالفة آراء الحاكم خيانة)، وهكذا دواليك.

وتشير هذه الأمثلة إلى أن أمورا مثل "الصواب"، و "الطبيعي"، و "الاعتيادي" غير ثابتة. ولهذا نجد أن المثلية الجنسية في ثقافات مختلفة وفي حقب زمنية مختلفة اعتبرت مرة شذوذاً، ومرة أمراً طبيعياً، ومرة جريمة، وأخرى محط إعجاب. وينطبق الشيء نفسه على زنى المحارم، وأكل لحوم البشر، ورغبة النساء في المساواة السياسية. لقد عدّ ميشيل فوكو كل تعريفات "الجنون"، و"الجريمة"، والانحراف الجنسي" نظماً اجتماعية يحافظ من في السلطة من خلالها على قوتهم وسلطتهم. ونقبل هذه التعريفات و نعتبرها "طبيعية"؛ لأنها مغروسة في ثقافتنا.

وكما تدعم تعريفات السلوك الاجتماعي وغير الاجتماعي سلطة أفراد أو مجموعات معينة، تقوم أحداث تاريخية بالشيء ذاته أيضاً. مثلا: تعتبر حملات الجنرال كاستر "الغسيل الأبيض" التي كانت تهدف إلى إبادة الأمريكيين الأصليين الآن عملاً مشيناً، و لكنها في ذاك الوقت خدمت رغبة الحكومة في الاستيلاء على المزيد من الأراضي. و من الجدير بالذكر أن حملات الغسيل الأبيض هذه ما انفكت تخدم سلطة الأمريكيين البيض لعقود طويلة بعد انتهاء حملات كاستر، حيث أصر البعض ممن يعرفون مدى وحشية الحملات على عدم نشر تفاصيلها المشينة حتى أمام الأمريكيين أنفسهم. ثم ماذا لو انتصر النازيون في الحرب العالمية الثانية؟ ألن نرى تأريخا آخر للحرب؟ لهذا كله ينظر المؤرخون الجدد إلى التأريخ التقليدي للأحداث على أنه قصة سردية، أو قصة تعبر عن وجهة نظر من كتبها، سواء كان الكاتب مدركا لهذا أم لا. وكلما كان الكاتب غير مدرك لانحيازه كان النتاج التأريخي أقل موضوعية و أكثر خطأً.

لقد رأينا ما يعتقده المؤرخون الجدد من أن التحليل التاريخي "لا يمكن" القيام به، و لتلخيص هذا نقول: أولاً: إنه لا يمكن للتحليل التاريخي أن يكون موضوعياً. ثانياً: لا يستطيع التحليل التاريخي أن يكشف عن روح

عصر معين بسبب تعقيدات كل ثقافة. ثالثاً : لا يستطيع التحليل التاريخي أن يثبت أن التاريخ يسير بخط مستقيم، وسببي، وتقدمي. ويصر المؤرخون الجدد على أننا لا يمكن أن نفهم حدثاً تاريخياً بعزلة عن شبكة الخطابات التي عبرت عن ذلك الحدث حينها ؛ لأن عزلها يعني بالضرورة أن نفهمها حسب وقتنا وزماننا الحالي، وحسب رغبتنا في تصديق مقولة أن البشر يرتقون مع مرور الزمن.

ولكن ما الذي تستطيع التحليلات التاريخية أن تنجزه مع وجود نقاط القصور هذه ؟ وما الطرق التي يمكن تطويرها لفهم التاريخ؟ وما نوع التحليلات التي يستخدمها مؤرخو الأدب الجدد؟ إن كنت قد قرأت الفصل الثامن "النظرية التفكيكية" فأنت بلا ريب في وضع يؤهلك لمعرفة الإجابات عن هذه الأسئلة بسهولة ؛ لأن جزءاً كبيراً من ممارسة التأريخ الجديد يحوي العديد من الرؤى التفكيكية حول لغة البشر وتجاربهم. على سبيل المثال : يمكننا القول إن المدرسة التاريخية الجديدة تفكك الزوج المتقابل التقليدي المكون من التاريخ والأدب، فالأول يعتقد تقليديا أنه حقيقة، والثاني يعتقد تقليديا أنه خيال. وتعد مدرسة النقد التاريخي الجديد التاريخ نصاً يمكن تفسيره وتأويله بالطريقة التي يجري بها تفسير الأدب وتأويله، وتعد النصوص الأدبية نتاجاً ثقافياً يثري معرفتنا بالخطابات، وشبكة المعاني الاجتماعية التي كانت فاعلة في الزمان والمكان اللذين كتبت فيهما هذه النصوص. ويمكننا الآن أن نلقي نظرة أقرب على كل من هذه الطروحات عن طريق مناقشة العناصر الرئيسة للممارسة التاريخية الجديدة، ومن ثم علاقتها بالأدب.

يعرف معظمنا التاريخ عن طريق صيغه النصية، كالوثائق، والإحصاءات المكتوبة، والنصوص القانونية، والمذكرات، والرسائل، والخطابات، والمقالات...إلخ. و كل ما ذكر من هذه الصيغ النصية يحوي المواقف، والسياسات، والإجراءات، والأحداث في زمان ومكان معينين. ويقسم المؤرخون الجدد المصادر التاريخية إلى قسمين، الأول: مصادر رئيسة كالتي ذكرناها قبل قليل، والثاني: مصادر ثانوية، وهي تفسيرات المؤرخين للأحداث التاريخية. و بما أن كلا الصنفين من المصادر نصّي فإن المؤرخين يقومون الجدد بتحليلها كما يحلل نقاد الأدب النصوص الأدبية. فيمكن دراسة الوثائق التاريخية من حيث استراتيجياتها البلاغية (الوسائل الأسلوبية التي يحقق النص من خلالها غايته)، حيث يمكن تفكيكها لتظهر محدودية افتراضاتها الأيديولوجية، ويمكن بذلك كشف مشاريعها الظاهرة والكامنة أيضاً، مثل : المشاريع العنصرية، و الذكورية...إلخ.

إذا فالمؤرخون الجدد يعدون المصادر الرئيسة والثانوية للمعلومات التاريخية شكلاً من أشكال السرد أو القصة، وهذا بالتالي يحتم التعامل معها باستخدام أدوات النقد الأدبي. فما قام به المؤرخون الجدد كإبراز السرديات التاريخية المقموعة لمجموعات مهمّشة كالنساء، والأشخاص الملونين، والفقراء، والطبقة العاملة، والشاذين والشاذات جنسيا، و المساجين...إلخ، يعني أنهم قد قاموا بتفكيك السردية التاريخية للرجل الأبيض الأنجلوأوروبي

ليكشفوا المعاني، والنصوص الخفية (تجربة المقموعين) التي جرى تهميشها، وإزاحتها للحفاظ على سلطتهم، والتي بدورها مكنتهم من التحكم بالتاريخ التقليدي الذي نعرفه.

ويعتقد أن المؤرخين الجدد يركزون على السرديات التاريخية للمجموعات المهمّشة أكثر من تركيزهم على السرديات التاريخية للمجموعات الذكورية الأنجلوأوروبية الحاكمة، لدرجة دفعت بعض المنظرين للسؤال عن سبب ذلك. و من الإجابات المهمة عن هذا السؤال اهتمام المؤرخين الجدد بتعدد الأصوات (تعدد السرديات من مجموعات متعددة) حتى نتجنب "السردية العليا" التي تقدم وجهة نظر ثقافية واحدة، ولكن لا نملك تمثيلا متكافئا لسرديات مجموعات حقبة زمنية معينة للأسف حتى وقتنا هذا. وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كانت السرديات التاريخية لمجموعات مهمّشة مثل النساء، و الملونين عديدة،فإنها ما زالت لا تلقى الاهتمام الذي تتلقاه السرديات الذكورية الأنجلوأوروبية في القاعات الدراسية التي يتعلم معظمنا فيها التاريخ. لذلك،يحاول النقد التاريخي الجديد لدعم تطور تاريخ الشعوب المهمّشة وجذب الانتباه إليها.

وتثير مسألة تعدد الأصوات مسائل أخرى يعتبرها المؤرخون الجدد مهمة للغاية، نذكر منها: كيفية عمل الأيديولوجيا في تشكيل الهوية الفردية والجماعية، وكيفية تأثير فهم الثقافة لنفسها على سياساتها، وقانونها، وعاداتها، وكيفية انتشار السلطة في ثقافة ما. ويمكن أن نرى كيف تثير تعددية الأصوات هذه المسائل الثلاث إذا ما نظرنا إلى الاختلافات الآتية الكامنة في مواد دراسية افتراضية عن الثورة الأمريكية: ١) مادة دراسية تقدم الطرح التاريخي الأمريكي التقليدي عن الحرب. ٢) مادة دراسية تقارن الطرح الأمريكي بالطروحات الفرنسية، والبريطانية، والهولندية، والإسبانية التي لم تكن الثورة الأمريكية بالنسبة لها سوى فترة صراع لتنافسهم الاستعماري. ٣) مادة تقارن طرح المادتين المذكورتين في الأعلى بطرح الأمريكيين الأصليين الموجود في القصص الشفوية عند القبائل التي تأثرت بالثورة.

ونلحظ في انتقالنا بين هذه المواد الافتراضية،أنّ تركيزنا ينجرف بعيدا عمّا هو حقيقي، ونقترب أكثر لرؤية التاريخ على أنه نص يفسر بواسطة ثقافات متعددة بطرق مختلفة تتناسب والاحتياجات الأيديولوجية لكل سلطة في كل ثقافة. و في هذا الإطار يمكن تعريف نقد التاريخ الجديد على أنه دراسة تاريخ القصص التي ترويها الثقافات لنفسها عن نفسها، أو بالأحرى دراسة الأكاذيب التي تنقلها الثقافات لنفسها عن نفسها. إنّ هذا يعني بالضرورة أن لا وجود للتاريخ بمفهومه التقليدي، فما هناك هو تفسيرات، أو تأويلات للتاريخ فقط.

وبالإضافة إلى تركيز نقد التاريخ الجديد على السرديات التاريخية المهمّشة،تتضمن نظريتهم ما يسمى بـ"الوصف الكثيف" و هو مصطلح جرى استعارته من علم الإنسان. و يهدف الوصف الكثيف من خلال التمحيص الدقيق لنتاجات ثقافية كأساليب الولادة، والطقوس الاحتفالية، والألعاب، والقوانين الجزائية،

والأعمال الفنية، وحقوق الطبع...إلخ) لاكتشاف المعاني التي ترسلها هذه النتاجات الثقافية إلى من يعيشون فيها، ولكشف التقاليد الاجتماعية، والقوانين الثقافية، و كيفية رؤية العالم الذي منح هذه النتاجات معانيَ معينة. إذا فالوصف الكثيف لا يبحث عن حقائق، بل عن معانٍ. و كما تشير الأمثلة التي ذكرنا، يركز الوصف الكثيف على الجزء الشخصي من التاريخ كنشاطات أوقات الفراغ، والجنس، وتقاليد تربية الأطفال، أكثر من تركيزه على المواضيع التاريخية التقليدية كالحملات العسكرية، والنظام القانوني. ويقوم المؤرخون الجدد بإبراز أمور الحياة الخاصة للأفراد والمجموعات؛ لأن النهج التاريخي التقليدي أهملها تماماً.

وسوف أعرض الآن بإيجاز مثالا على الوصف الكثيف الذي طرحه العالم بعلم الإنسان كليفورد غيرتز Clifford Geertz في كتابه "تفسير الثقافات" : تخيل شخصا يغمز بعينه لشخص آخر في غرفة مليئة بأفراد آخرين. فالوصف الدقيق لهذا الموقف كالآتي: انقباض سريع لجفن العين اليمنى. أما الوصف الكثيف فيسأل ليعرف معنى غمزة العين في السياق الذي حدثت فيه، أولاً: هل كانت غمزة العين إيماءة عامة لإيصال رسالة معينة، أم مجرد حركة لا إرادية للجفن؟ وفي حال كانت إيماءة ، هل كانت تعني نوعا من نشاط تآمري، أم كانت غمزة مزيفة تهدف إلى جعل الآخرين يعتقدون أن هناك مؤامرة ما تحدث، وفي هذه الحالة لا تكون الغمزة مؤامرة، بل خداعاً. وقد يسأل الوصف الكثيف أيضا فيما إذا كانت الغمزة المزيفة التي وصفنا محاكاة ساخرة تهدف إلى السخرية من الشخص الآخر من أجل خداعه؟ وفي هذه الحالة لا تعني الغمزة مؤامرة ولا خداعا، بل سخريةً. و لنفترض الآن أن الشخص الساخر غير متأكد من قدرته على جعل الآخرين يعتقدون أنه يسخر من أحدهم، ولهذا يقوم بالتدريب على هذه الغمزة أمام المرآة، وهنا يكون للغمزة معنى معقد: تدريب على غمزة مزيفة تهدف لخداع الآخرين بإقناعهم أنها تعني مؤامرة. وعلى الرغم من تعقيدات هذا المثال، فقد جعلنا ندرك أن المؤرخين الجدد لا يكترثون بالحقائق، بل بتفسيراتها التي تحدث كثيراً داخل إطار من التقاليد الاجتماعية.

وأخيرا نقول إن المؤرخين الجدد يقولون: إن التحليل التاريخي لا يمكن إلا أن يكون غير موضوعي، ولكن هذه الحقيقة لا تشير إلى الانغماس في شخصنة كتابة التاريخ، بل تحث المؤرخين الجدد على أن يكونوا مدركين وصريحين فيما يتعلق بمواقفهم الأيديولوجية و النفسية عند تحليل أي حدث تاريخي لإعطاء القارئ فكرة عن العدسة البشرية التي يرون المسائل التاريخية من خلالها. و يسمى هذا الأمر في مدرسة النقد التاريخي الجديد بـ"موضعة النفس".

وعلى سبيل المثال يقوم لويس مونتروز Louis Montrose قبيل نهاية مقاله التاريخي "مزاولة عصر النهضة: شعرية و سياسة الثقافة" Professing The Renaissance : The poetics and Politics of culture بإعلان انحيازه الذي نتج عن دوره باعتباره أستاذاً و باحثاً في عصر النهضة. ويعلمنا أنّه يفضل عرض النهضة في نصوص معينة يحبها مثل

تلك التي كتبها شكسبير Shakespeare و سبنسر Spencer، ويعترف أيضا أنّه في أثناء تحليله لهذه النصوص كتب عن أمور متعلقة اجتماعيا بحياتنا اليوم، لأنه يريد أن يكون جزءاً ممن يعيدون التفكير في ثقافتنا اليوم. و يعترف لويس في النهاية أنه بوصفه أستاذاً وباحثاً في عصر النهضة له معتقد يدفعه إلى التكلم بشكل جيد على المؤسسات التي يرغب في التشكيك فيها، على الرغم من أن أعماله تقلل من شأن تعامل التأريخ التقليدي مع البحث الأدبي" (ص ٣٠).

وقبل أن ننتقل إلى مناقشة نقد التاريخ الجديد والأدب، علينا أن نراجع سريعاً مفاهيم النظرية الرئيسة :

١- كتابة التاريخ ليست إلا مسألة تدوين تفسيرات لا حقائق. و بالتالي فإن جميع التأريخات عبارة عن سرديات يمكن تحليلها باستخدام الأدوات التي يستخدمها نقاد الأدب في تحليل أية سردية.

٢- لا يسير التاريخ بخط مستقيم، أي أنه لا يسير وفق نظام يتجه من السبب أ إلى النتيجة ب، ومن ثم من السبب ب إلى النتيجة ج، كما أنه ليس تقدمياً، أي أن البشر لا يتحسنون مع مرور الزمن.

٣- لا يمكن للسلطة أن تكون محصورة في شخص واحد أو طبقة اجتماعية واحدة، حيث إن السلطة تنتشر في ثقافة ما من خلال تبادلات السلع المادية، وتبادلات البشر، وتبادلات الأفكار من خلال خطابات الثقافة المتعددة، وبالمناسبة سنرى لاحقا أن هذا النوع الأخير من التبادلات هو الأهم عند نقاد الأدب.

٤- لا يوجد ما يسمى روح عصر موحدة، ولا تفسيراً شمولياً للتاريخ (بحيث يزودنا بمفتاح وحيد لكل الأوجه لثقافة معينة). وما يوجد هو خطابات غير مستقرة يسعى المؤرخون إلى تحليل معانيها، مع العلم أن هذه التحليلات ستكون منقوصة لأنها لن تتعامل مع جميع أجزاء الصورة الثقافية.

٥- تشكل الثقافة الهوية الفردية وتسهم الهوية الفردية بدورها في تشكيل الثقافة كما هو شأن الأحداث التاريخية، والنصوص، والأعمال الفنية. و يتبع هذا القول بأن التصنيفات الثقافية مثل: اعتيادي، و غير طبيعي، وعاقل، ومجنون، كلها تعريفات ثقافية قابلة للتحول والتغير. بمعنى آخر، تتألف هويتنا الفردية من السرديات التي نسردها لأنفسنا عن أنفسنا، ونستخلص المادة لسردياتنا من تداول الخطابات التي تشكل ثقافتنا.

٦- لا يمكن للتحليلات التاريخية أن تتجنب عدم الموضوعية، و لذلك يجب على المؤرخين أن يكشفوا مواضعهم الناتجة عن تجاربهم الثقافية ليتمكنوا من تحليل التاريخ على نحو أفضل.

النقد التاريخي الجديد والأدب

كيف تعمل مفاهيم مدرسة النقد التاريخي الجديد في مجال النقد الأدبي؟ إن مدرسة النقد التاريخي الجديد تدمج دراسة النصوص الأدبية في دراسة التاريخ، إلاّ أنها لا تفعل ذلك بالمعنى التقليدي للتاريخ كما رأينا آنفاً. ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن مدرسة نقد التاريخ التقليدي سيطرت على الدراسات الأدبية خلال القرن التاسع عشر

والعقود الأولى من القرن العشرين. وكانت هذه المدرسة النقدية تحصر نفسها في دراسة حياة الكاتب لمعرفة أهدافه من كتابة العمل الأدبي ، أو تدرس الحقبة التاريخية التي كتب فيها العمل الأدبي لمعرفة روح العصر التي يفترض أنّ النص يحتويها. ويُعتبر الأدب عند المؤرخين التقليديين شيئاً موجوداً في عالم غير موضوعي على النقيض من التاريخ الذي يعتبرونه حقائق موضوعية ، و هذا ما دفعهم إلى الاعتقاد بأنه لا يمكن إعطاء تفسير العمل الأدبي أي معنى لا يصادق عليه التاريخ.

أعتقد أنك ما زلت تذكر كيف قامت "مدرسة النقد الجديد" (الفصل الخامس) بخلع التأريخ التقليدي عن عرش الدراسات الأدبية ،والحلول مكانه في السيطرة على الدراسات الأدبية من الأربعينيات حتى الستينيات من القرن العشرين. و للتذكير نقول إنّ النقاد الجدد يؤمنون بأن فهم النص لا علاقة له بالتاريخ قط ؛ لأن الأعمال الأدبية لديهم لا يحكمها زمان ، و أنها مستقلة بذاتها وتقبع في عالم يتجاوز مسألة التاريخ. ونتيجة لسيطرة النقد الجديد تراجعت مدرسة نقد التاريخ التقليدي للخلف ، و أخذت موقعاً هامشيا في مدرسة النقد الجديد ، واقتصرت على تزويد معلومات تاريخية عن حياة الكتاب وأزمانهم ــــولكن دون استخدامها في تفسير الأعمال الأدبيةــــو الحفاظ على أمجاد الأدب الرائع عن طريق تزويد النسخ الدقيقة للأعمال الجليلة.

وقامت مدرسة التاريخ الجديد ، التي ظهرت في السبعينيات من القرن العشرين ، برفض كلٍّ من تهميش مدرسة التاريخ التقليدي للأدب ، و تتويج مدرسة النقد الجديد للأدب ونصوصه في عالم لا زمني ، يتجاوز التاريخ. ولا يعبر العمل الأدبي لدى المؤرخين الجدد عن نيّة الكاتب ، ولا عن روح العصر التي أنتجته كما يقول المؤرخون التقليديون. ولا يعتبر المؤرخون الجدد النصوص الأدبية منتجات فنية مستقلة بذاتها ، وتتجاوز الزمان و المكان اللذين كتبت فيهما كما يقول النقاد الجدد. وتعد النصوص الأدبية لدى المؤرخين الجدد نتاجاً ثقافياً ينورنا ويحدثنا عن الخطابات وشبكة المعاني الاجتماعية السائدة في الزمان والمكان اللذين كتبت فيهما النصوص الأدبية. لذلك يهتم المؤرخون الجدد بالنص نفسه ، وبالموقف التاريخي الذي أنتج هذا النص بشكل متساوٍ ؛ لأن العلاقة بين النص (العمل الأدبي) وسياقه (الظروف التاريخية التي أنتجته) علاقة تكوينية متبادلة : أي أن كلاً منهما يخلق الآخر تماما بنفس الطريقة التي تحدثنا فيها عن العلاقة التكوينية المتبادلة بين الهوية الفردية والمجتمع.

ربما سيتضح اختلاف المؤرخين الجدد في تعاطيهم مع الأدب عن المؤرخين التقليديين أكثر إذا ما عرضنا مقارنة بين المدرستين في تعاطيهما مع نصوص أدبية معينة ، وسنختار نصين معروفين جداً ، الأول : رواية جوزيف كونراد Joseph Conrad "قلب الظلام" Heart of Darkness (١٩٠٢)، والثاني : رواية توني موريسون Toni Morrison "المحبوبة" Beloved (١٩٨٧). ومن الجدير ذكره أنّ الكاتب كونراد يتحدث عن موقف (استغلال أوروبا التجاري لإفريقيا) عايشه وعاصره ، أما موريسون فكتبت عن مجتمع عبيد يحاولون تجاوز ذكريات ماضيهم المؤلمة

وحاضرهم التعس في أوهايو، وكان هذا المجتمع يعيش قبل مئة عام من نشر الرواية. وبالطبع لا تعتبر معايشة الحدث أو البعد عنه زمنيا مقياسا لمدى دقة الأحداث المذكورة، فالدقة التاريخية في كلا النصين لدى المؤرخين التقليديين يحكم عليها عن طريق مقارنتها مع العرض التاريخي للمجتمعات المصورة في الأعمال نفسها. أما المؤرخون الجدد فيقولون إن الدقة التاريخية لا يمكن أن تكون يقيناً أبداً، فكلا النصين لا يمنحاننا إلا تفسيرات عن المجتمعات المصورة في الأعمال، والتي بدورها تساعدنا على فهم الخطابات التي شكلت بيئة لكتابة كونراد وموريسون.

ويبني المؤرخون التقليديون تحليلهم عند قراءتهم لرواية كونراد "قلب الظلام" على الأحداث التاريخية المتعلقة بالنشاطات الأوروبية في الكونغو خلال القرن التاسع عشر، ومدى تطابق الرواية مع الوقائع التاريخية لاستغلال الأوروبيين للبشر والثروات الطبيعية في سعيهم وراء العاج، هل كان الموت فظيعا كما وصفه كونراد؟ وما السياسات التي اتبعت في تقسيم إفريقيا بين القوى الأوروبية وفي إدارة تلك الأراضي؟ وقد يمحص المؤرخون التقليديون في سيرة الكاتب الشخصية ليحددوا أجزاء الرواية المستوحاة من تجربة الكاتب الفعلية عندما كان ربان قارب بخاري في نهر الكونغو. إلى أية درجة يمكن أن تعد تجارب مارلو (الشخصية الرئيسة في الرواية) تجارب كونراد؟ ولأية درجة تعرض الرواية أحداثا رآها أو سمعها كونراد بنفسه وعن نفسه؟ وأخيراً قد يحلل المؤرخون الجدد مواد تتحدث عن سيرة كونراد الشخصية ليتعرفوا على خياله الإبداعي، وعلى الشيء الذي أثر على كتاباته، وليتبيّنوا ما إذا كان قد احتفظ بمقالات تتحدث عن حياته بحاراً، أو اعتمد على ذكرياته؟و ما تأثير تجربته في الكونغو على نتاجه الأدبي ولا سيما أن مرضه كان بسببها؟

ويتعامل المؤرخون الجدد مع رواية موريسون "المحبوبة" بالطريقة نفسها، فنجدهم يركزون على معرفة ما إذا كانت طروحات موريسون متوافقة والحقائق التاريخية: هل يعبّر عرضها لآل غارنرز وجيرانهم، ومدرس المدرسة، و آل بودوينز بدقة عن اختلاف القيم لدى مالكي العبيد و المناوئين للاسترقاق في ذاك الوقت؟ وهل قامت موريسون بتصوير تضارب وجهات النظر التي تصف روح تلك الحقبة الزمنية؟ وقد يمحص المؤرخون الجدد أيضاً في ظروف كتابة الرواية ليعرفوا المصادر التاريخية التي اعتمدت عليها موريسون في كتابة شخصيات الرواية، أو حبكتها، أو زمانها أو مكانها، وعلى سبيل المثال: إلى أية درجة تشبه شخصية سيث (الشخصية الرئيسة في العمل) شخصية مارغريت غارنرMargaret Garner ، وهي شخصية حقيقية قتلت ابنتها لكيلا تصبح أمة مثلها؟ وهل هناك شخصيات، أو أحداث أخرى ترتكز على أحداث، أو شخصيات تاريخية واقعية؟ ما المصادر التاريخية التي استخدمتها موريسون؟ وأخيراً قد يحلل المؤرخون الجدد عادات القراءة لدى الكاتبة ليجدوا دليلاً على تأثرها بأعمال أدبية أخرى. ثم ما الأعمال الأدبية التي كتبها أمريكيون من أصول إفريقية، والأعمال الأدبية الجنوبية التي قرأتها موريسون، ويمكن تتبع أثرها على الحبكة، أو الشخصيات، أو الأسلوب في رواية موريسون؟

وننتقل الآن إلى كيفية تعاطي المؤرخين الجدد مع رواية كونراد "قلب الظلام": يحلل هؤلاء الطرق التي عرضت فيها الرواية الخطابات المتضاربة في ثقافة كونراد، ألا وهي: مناوأة الاستعمار، والتمركز الأوروبي حول الذات. و تبدو فكرة مناوأة الاستعمار مستحوذة على اهتمام العمل، و هذا يبدو جلياً في فظاعة الأوروبيين وقمعهم واستغلالهم للشعوب الإفريقية. لكن تشينوا أتشيبي Chinua Achebe (روائي وناقد) يرى أن الرواية تتحدث من وجهة نظر أوروبية متمركزة حول الذات، حيث يعزز تصوير الأوروبيين على أنهم همجيون مثل الأفارقة، لكنهم يختبئون خلف قناع الحضارة، وأن الثقافة الإفريقية تمثل الهمجية البحتة. و يحلل مؤرخ جديد آخر هو بروك توماس العمل على أنه تفنيد لاعتقاد المؤرخين التقليديين أن التاريخ تقدمي، وأن البشر يرتقون مع الزمن. و أخيراً قد يركز تحليل المؤرخين الجدد على تمحيص تاريخ استقبال الرواية من جهة النقاد والقراء ليكتشفوا كيف قامت الرواية بالتشكُّلِ وتشكيل الخطابات السائدة في زمن كتابتها، و من ثم في الأوقات اللاحقة.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية "المحبوبة" نرى أنّ النقاد الجدد يحللون كيف شكّل ابتعاد الرواية عن الأحداث التاريخية التي اعتمدت عليها دعوة إلى مراجعة هذه الأحداث؛ أي تفسير التاريخ الذي عرضته. ويسأل المؤرخون الجدد هنا: إلى أي مدى يمكن أن يعد تحول دينفر، وبول دي اللذين فهما تجربة سيث دليلاً على فهمنا لوضع سيث التاريخي؟ وقد يوضّح المؤرخون الجدد كيف تشكلت الرواية التي أسهمت في تشكيل الجدل الدائر بين وجهات النظر المتضاربة حول الاسترقاق: ١) أن العبيد كانوا كالأطفال في اعتمادهم على أسيادهم. ٢) أن العبيد استطاعوا أن يبنوا نظاماً مترابطاً من المقاومة من خلال تطويرهم لنظم اتصال مشفرة، واستخدامهم للتمويه عند الحديث عن آرائهم، و نواياهم. وأخيراً قد يبحث المؤرخون الجدد في خطابات القرن التاسع عشر المرتبطة بحبكة العمل، فمثلا قد يسألون: كيف ساهمت وجهات نظر الشخصيات المختلفة عن سيث — كتلك عند أستاذ المدرسة، والسيدة غارنر، وإيمي دنفر، والسيد بودوين، وستام بيد، وإيلا، وبيلافد، وبول دي —في تعزيز خطاب القرن التاسع عشر المتعلق بتفوق البيض أو تحجيمه، أو بمناوأة الاسترقاق، أو السيادة الذكورية، أو الحب الأمومي؟

يبدو الآن جليا من خلال الأمثلة التي أوردناها أنّ المؤرخين التقليديين ينظرون إلى التاريخ، والموقف التاريخي المعروض في النص، على أنهما حقيقة موضوعية يمكن الوصول إليها، ومن ثم مطابقتها للعمل الأدبي غير الموضوعي لتفسيره وتقييمه. وعلى النقيض من هذا ينصب تركيز المؤرخين الجدد على كيفية التعامل مع النصوص الأدبية نفسها على أنها خطابات تاريخية تتفاعل مع خطابات تاريخية أخرى سواء أكان ذلك في زمن كتابة الأعمال، أم في زمن نشرها، أو لاحقا عند استقبالها من جهة النقاد والقراء. إذا فالمؤرخون الجدد لا يهتمون بالأحداث التاريخية كأحداث، بل يهتمون بالطرق التي فسرت من خلالها هذه الأحداث، وبالخطابات التاريخية. ولا ينظر المؤرخون الجدد إلى الأحداث التاريخية على أنها حقائق بل على أنها نصوص نقرؤها لنفهم الثقافة البشرية في فترات

تاريخية مختلفة، وهذا يعني أننا لا نستطيع أن نعلم بدقة ما الذي حدث في فترة زمنية معينة، لكننا نستطيع أن نعلم ما الذي اعتقد البشر في تلك الحقبة أنه حدث—نستطيع أن نعرف من قصصهم الطرق المتنوعة التي فسروا بها تجربتهم—ونستطيع أن نفسر تلك التفسيرات.

ونختم بالقول إن المؤرخين الجدد ينظرون إلى النص الأدبي على أنه تفسير للتاريخ أو تأويل له، وأنه يعرض الخطابات السائدة في زمن كتابته، و أنّه يعدّ عبارة عن واحد من هذه الخطابات، فكما قلنا آنفا، يتشكل النص الأدبي من الخطابات السائدة في الثقافة التي كتب فيها، وفي الوقت نفسه يسهم في تشكيل هذه الخطابات. وتنطبق هذه القاعدة على الأدب، فتأويلنا له يتشكل من الثقافة التي نعيش فيها، و يسهم في تشكيلها في الوقت نفسه.

النقد الثقافي

إذا كنت قد قرأت الأجزاء السابقة من هذا الفصل، والتي تحدثنا فيها عن مدرسة النقد التاريخي الجديد، فأنت على معرفة بالكثير من مبادئ النقد الثقافي ومعتقداته؛ لأن كلتا المدرستين كما أسلفنا سابقا تتشابهان في الكثير من القواعد النظرية. والحق أن التشابهات بين هاتين المدرستين أكثر بكثير من الاختلافات، فعلى سبيل المثال: تتفق مدرسة النقد الثقافي ومدرسة النقد التاريخي الجديد في أن التاريخ والثقافة البشرية يكونان ساحة معركة معقدة تتصارع فيها قوىً لا نستطيع معرفة إلا جزء بسيط منها وبشكل غير موضوعي. وتتفق المدرستان أيضاً في أن عدم موضوعية البشر يتطور في إطار علاقة متبادلة مع البيئة الثقافية، وبينما نحن مقيدون داخل حدود ثقافتنا قد نثور على هذه الحدود، أو نغيرها. وتعادي كل من المدرستين الضبط الصارم للتجارب البشرية التي هي موضوع الثقافة والتاريخ، والمنبثقة عن تقسيمات أكاديمية مصطنعة ومنعزلة بعضها عن بعض مثل علم الاجتماع، وعلم النفس، والأدب...إلخ. ومما لا شك فيه أن كلاً من المدرستين يعتمد على المراجع الفلسفية نفسها، و بخاصة أعمال الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، و لهذا نجد أنه من الصعوبة بمكان التفريق بين المدرستين خصوصا عند التطبيق.

تشكل مدرسة النقد الثقافي مشكلة عند المبتدئين فيما يتعلق باستخدام اسمها للإشارة إلى أي نوع من تحليل أي مظهر ثقافي، بالإضافة إلى مشكلة التشابه، فعلى سبيل المثال: قراءة رواية "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby التي طرحت في فصول الماركسية، والنسوية، والسحاقية والمثلية، والنقد الأمريكي الإفريقي، إذ يمكن اعتبارها أمثلة على النقد الثقافي؛ لأن كلاً من تحليلات هذه المدارس يستخدم الرواية ليعرض مظهراً من مظاهر الثقافة الأمريكية. بل إن قراءة الرواية حسب مدرسة التحليل النفسي (توضح الرواية سيكولوجية الاختلال الوظيفي للحب) يمكن مراجعتها لتكون نقدا ثقافيا إذا ما اعتبرنا الاختلال الوظيفي للحب نوعا من التوعك الثقافي الذي أنتجته القيم الثقافية في أميركا في حقبة العشرينيات من القرن العشرين. وهنا يحين وقت ذكر أحد أهم الاختلافات

بين النقد الثقافي والنقد التاريخي الجديد، وهو أن النقد الثقافي يعتمد على نظريات سياسية كالتي ذكرناها أكثر من النقد الثقافي الجديد؛ لأن النقد الثقافي يميل إلى الطابع السياسي أكثر من التاريخ الجديد.

وقد انبثقت مدرسة النقد الثقافي أصلاً من الماركسية، ومن ثم، وفي منتصف الستينيات، بدأت بالابتعاد عنها قليلاً لتشكل أسلوب تحليل منظماً، يقول بأن ثقافة الطبقة العاملة كثيراً ما أُسيء فهمها، وقُلّل من شأنها، فالطبقة المسيطرة تقوم بتحديد أشكال الفن التي تعتبر ثقافة "عليا"، مثل: الباليه، والأوبرا، والفنون الجميلة الأخرى، بينما تعد الفنون الأخرى، مثل التلفاز، والكوميديا، والموسيقى الشعبية ثقافة "دنيا". ويقول نقاد مدرسة النقد الثقافي بأن لا فرق بين الأشكال الثقافية "العليا" و "الدنيا"؛ لأن كل المنتجات الثقافية يمكن تحليلها لكشف العمل الثقافي الذي تقوم به، ويقصد بالعمل الثقافي هنا الطرق التي تقوم بها هذه المنتجات بتشكيل تجاربنا عن طريق نقل الأيديولوجيات أو تغييرها، وهذا بلا شك يعني أنّ المنتجات الثقافية تقوم بدور في نشر السلطة و توزيعها.

ويقول النقاد الثقافيون إن الطبقة المسيطرة تقوم بالسيطرة على الثقافتين "العليا" و"الدنيا" لدعم تفوقها وسلطتها، ومع هذا تستطيع المجتمعات أو الطبقات الخاضعة أن تنتج أنواعا من الفنون التي لا تنقل تجربتها فقط ،بل تستطيع أن تؤثر على الثقافة ككل. فمن الممكن اعتبار تهمة مرض الإيدز مثالاً لنتاج ثقافي كهذا. و كما أسلفنا يرجع الكثير من النقاد الثقافيين إلى مدارس نقدية أخرى كالماركسية، والنسوية، أو نظريات سياسية أخرى، عند القيام بأي تحليل؛ لأن لهذه التحليلات عادة طابعاً سياسياً، مثل: تحليل النتاج الثقافي لمجموعة مضطهدة. وهنا نرى اختلافا آخر بين النقد الثقافي و التاريخ الجديد، حيث يرى الثاني أن نظرية واحدة، سواء أكانت سياسية أم غير سياسية، لا تستطيع الإحاطة بعمليات الثقافة البشرية المتعددة.

لقد استخدمت كلمة "ثقافة" كثيرا دون ذكر تعريف النقد الثقافي لها. ولا يسعنا القول هنا إلا أن النقد الثقافي يعتبر الثقافة عملية غير منتجة، وأنها أيضاً شيء نعيشه ونجربه. وهذا يعني أن الثقافة بالنسبة للنقاد الثقافيين عبارة عن مجموعة من العمليات الثقافية التي تنمو كل واحدة منها، وتتغير، وتتكون في أي فترة زمنية ما عن طريق تلاقي الأعراق، والسلالات، والتوجهات الجنسية، والوظائف، والطبقات الاجتماعية الاقتصادية، وأي أمور أخرى تسهم في تكوين التجارب البشرية.

ولتلخيص ما أسلفنا نقول إن النقد الثقافي يتشابه ونقد التاريخ الجديد في أمور كثيرة، لكنه يختلف عنه في ثلاث نواحٍ، هي:

١- يميل النقد الثقافي إلى الطابع السياسي في دعمه للمجموعات المضطهدة.

٢- تقوم هذه المدرسة، بسبب نزعتها السياسية، بالاستعانة بنظريات أخرى ذات طابع سياسي مثل الماركسية والنسوية عند إجراء تحليلاتها.

obeikandi.com

٣- نستطيع القول إن النقد الثقافي، بمعناه الدقيق هو، الأكثر اهتماماً بالثقافة الشعبية.

ولكن تجب الإشارة هنا إلى أنه عندما تقوم مدرسة النقد الثقافي بتحليل عمليات اضطهاد معينة، فهي لا تقوم بعرض المجموعات المضطهدة كضحايا لا حول لهم ولا قوة كما تفعل النظريات السياسية، بل تعرضهم بالطريقة التي تعرضهم بها مدرسة نقد التاريخ الجديد، على أنهم مجموعات مضطهدة، أصبحوا ضحايا على يد الطبقة المسيطرة، وعلى أنهم قادرون على مقاومة أو تحويل بنية السلطة وتغييرها.

النقد الثقافي والأدب

يقوم النص الأدبي، أو أي منتج ثقافي آخر لدى النقاد الثقافيين بعملية ثقافية يسهم من خلالها في تشكيل التجربة الثقافية لمن يتعاملون معه، أي أنه يقوم بتشكيل تجاربنا باعتبارنا أفراداً ننتمي لثقافة ما. ويقول الناقد الثقافي ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt إن الأسئلة الآتية تساعدنا على البدء بتمحيص العمليات الثقافية التي يقوم بها النص الأدبي:

١- ما أنواع السلوك، وما نماذج الممارسات، التي يبدو العمل داعماً لها؟

٢- لماذا قد يشعر القراء في زمان و مكان معينين أنّ هذا العمل الأدبي جذّاب ؟

٣- هل هناك اختلافات بين قيمي أنا القارئ و القيم المضمنة داخل العمل الأدبي الذي أقرأ؟

٤- ما الفهم الاجتماعي الذي يعتمد عليه العمل؟

٥- لمن تتبع حرية التفكير أو التحرك التي يقوم العمل بتقييدها بشكل خفي أو جلي؟

٦- ما البنى الاجتماعية الأوسع التي يمكن ربط توجه النص الأخلاقي بها؟ (٢٢٦).

يقول غرينبلات: " قد يبدو أن تحليل الثقافة خادم للأدب، ولكن في التعليم الانفتاحي يعتبر الأدب خادماً للفهم الثقافي" (٢٢٧). و بالتالي نقول إن الأسئلة التي نقلناها عن غرينبلات تدفعنا إلى إيجاد روابط بين النص الأدبي و الثقافة التي ظهر فيها، والثقافات التي فُسّر من خلالها أيضاً.

وأعتقد أن تطبيقاً لنظرية النقد الثقافي على نصوص أدبية قد يوضح طرق تحليلها أكثر، ولنأخذ العملين اللذين استخدمناهما في هذا الفصل لتمييز نقد المؤرخين الجدد عن التقليديين: "قلب الظلام" التي كتبها جوزيف كونراد، و"المحبوبة" التي كتبتها توني موريسون. و كما أسلفنا سابقاً، يمكن اعتبار كل تحليلات المؤرخين الجدد لهذين النصين أمثلة على النقد الثقافي لدرجة أن هذه التفسيرات تدرس نوع العمل الثقافي الذي يقوم به النص الأدبي.

ولهذا السبب علينا أن ننظر إلى قراءة تميّز النقد الثقافي عن نقد المؤرخين الجدد. بما أنّ كلا العملين الآن يعتبران أعمالاً ثقافية "عليا"، يختار الناقد الثقافي، بالمعنى الدقيق للكلمة، تحليل تصوير شعبي لهما بدلا من تحليل

النصوص نفسها، فمثلا: قد يقوم الناقد الثقافي بدراسة فيلم فرانسيس فورد "القيامة الآن" (١٩٧٨) المبني على رواية كونراد كما يعلم الكثير من المعجبين، أو تحليل النسخة المعدة للعرض على التلفاز تحت اسم الرواية نفسه، والتي قام ببطولتها جون مالكوفيتش (١٩٩٣). أما ما يتعلق برواية موريسون، فقد يقوم الناقد الثقافي بدراسة الفيلم المبني على الرواية، والذي قامت بدور البطولة فيه أوبرا وينفري (١٩٩٨)، أو دراسة نسخ تلفزيونية قد تصدر يوما ما مبنية على الرواية ذاتها.

ويقوم الناقد الثقافي من خلال تحليل العروض الشعبية لهاتين الروايتين بمحاولة معرفة الطرق التي تقوم بها النسخ الشعبية لتغيير محتوى الروايتين الأيديولوجي. و يسأل الناقد الثقافي هنا: هل يعرض الفيلم الطبيعة البشرية بصورة قاتمة أكثر مما هي عليه في الرواية ؟ أو هل يقدم لنا الفيلم نظرة تفاؤلية أكثر من تلك التي تقدمها الرواية عن الطبيعة البشرية؟ أو كيف يتعامل الفيلم مع طريقة السرد الغامضة، كالسؤال عن مدى مصداقية مارلو في "قلب الظلام"، أو عن معنى شبح الطفلة في "المحبوبة؟ أو ما الذي تخبرنا به هذه التغييرات التي قامت بها النسخ الشعبية؟

وقد يأخذ الناقد الثقافي بعين الاعتبار كيف أن طريقة الإنتاج الإعلامي قد تختلف عن الطريقة التي تخطط لها صناعة الترفيه، فمثلا لاحظ جون فيسك أنّ

> الأمريكيين الأصليين المشردين... فضلوا مشاهدة الأفلام الغربية القديمة على أجهزة الفيديو في شبه المساكن التي يعيشون فيها ليستطيعوا مشاهدة النصف الأول فقط من الفيلم دون تكملة النصف الثاني الذي يمثل انتصار الإمبراطورية البيضاء مجدداً. و اختار الأستراليون القدماء، أو الأصليون في أثناء مشاهدتهم لفيلم "رامبو" ألا يعيروا اهتماماً للصراع بين الغرب الحرّ و الشرق الشيوعي، وركزوا بدلا من هذا على صراع رامبو الذي يرونه عضواً من عالمهم الثالث مع الطبقة البيضاء التي ما انفكت تقلل من شأن قدراته. (٣٢٧)

إذاً يقوم النقاد الثقافيون، سواء أكانوا يحللون ثقافة عليا أم دنيا، بتحديد التغيير الذي طرأ على الوظائف الأيديولوجية المعروضة في نتاج ثقافي معين على يد هؤلاء الذين يستجيبون له.

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد التاريخيون والنقاد الثقافيون حول النصوص الأدبية

تهدف الأسئلة الآتية إلى تلخيص طرق التحليل الأدبي التي يتبعها المؤرخون الجدد والنقاد الثقافيون، وتقوم هذه الأسئلة بتمكيننا من تمحيص العمل الثقافي الذي يقوم به النص الأدبي. ولا بد في أثناء قراءتك للأسئلة و تخيل طرق استخدام المؤرخين الجدد والنقاد الثقافيين لها ألا تنسى أنّه لا يوجد حدث تاريخي، أو عمل فني، أو أيديولوجيا يمكن فهمها بمعزل عن العديد من الأحداث التاريخية، والأعمال الفنية، والأيديولوجيات الأخرى

السائدة في ذاك الوقت. ويجب أيضاً أخذ تجارب ثقافتنا نحن –القراء– بعين الاعتبار؛ لأنها تؤثر على استيعابنا، وهذا يعني بالضرورة أن الموضوعية مستحيلة، فنحن لا نستطيع أن نقف خارج دائرة ثقافتنا و نحلل النص من الخارج.

١- كيف يعمل النص الأدبي باعتباره جزءاً من نصوص تاريخية و ثقافية أخرى من الحقبة الزمنية التي كتب فيها، مثلاً: القوانين الجزائية، و الولادة و التناسل، والأولويات التعليمية، ومعاملة الأطفال، والمواقف تجاه التوجهات الجنسية...إلخ؟ وماذا يضيف النص الأدبي، وهو جزء من "الوصف الكثيف" للثقافة التي كتب فيها، إلى فهمنا للتجربة البشرية في تلك الحقبة الزمنية وذلك المكان بما في ذلك أي هوية فردية تشكل أو تتشكل من المؤسسات الثقافية القائمة حينها؟

٢- كيف يمكن استخدام النص الأدبي لمعرفة التلاقي، أو الاختلاف بين الخطابات التقليدية والمستبدة في الثقافة التي كتب فيها النص وتلك التي في الثقافات التي استقبلت العمل؟ وكيف يقوم العمل الأدبي بإعلاء شأن الأيديولوجيات التي تدعم السلطة المسيطرة في زمان كتابة العمل و مكانه أو تقليله ؟

٣- ما الذي يضيفه النص الأدبي إلى فهمنا للخطابات الأدبية وغير الأدبية (كالنظريات السياسية، والعلمية، والاقتصادية، والتعليمية) التي أثرت، أو تلاقت، أو تنافست مع أحداث تاريخية أخرى عن طريق استخدام التحليل البلاغي؟

٤- ما الذي يقدمه النص عن تجربة المجموعات البشرية التي جرى تهميشها، أو تجاهلها، أو عرضها بطريقة سيئة (العمال، المساجين، النساء، الملونين، السحاقيات، مثليي الجنس، الأطفال، المجانين...إلخ) عن طريق التاريخ التقليدي؟ تجدر الإشارة هنا إلى أن كلاً من المؤرخين الجدد و النقاد الثقافيين يهتمون بتقاطع العمل الأدبي مع الخطابات غير الأدبية السائدة في الثقافة التي ظهر فيها العمل والثقافة التي فُسّر فيها.

٥- كيف كان استقبال العمل لدى النقاد وعامة القراء (استقباله في الحقبة التي كتب فيها، و تغيرات الردود عبر الزمن، والعلاقة المستقبلية المحتملة مع القراء والنقاد)؟ وكيف تشكلت الثقافة التي حدث فيها هذا الاستقبال؟

وبالطبع نستطيع أن نسأل أكثر من سؤال واحد من الأسئلة التي طرحناها حول الأعمال الأدبية، أو قد نطرح أسئلة غير التي طرحت آنفا، حيث إنها ليست سوى محفزات تدفعنا إلى بدء التفكير بالأعمال الأدبية كمؤرخين جدد أو نقاد ثقافيين. وهنا يجب أن نذكر أن المؤرخين الجدد، أو النقاد الثقافيين لا يتفقون جميعا على تفسير واحد للأعمال الأدبية، ولو ركزوا جميعا على النهج نفسه في التحليل، إذ يختلف المنظرون في قراءاتهم، كما هي الحال في المجالات الأخرى. ويهدف نقد التاريخ الجديد والنقد الثقافي إلى إثراء قراءتنا للأدب عن طريق معرفة

الكيفية التي تتم بها مساعدة النصوص الأدبية على نشر الخطابات، وكيفية تشكلها من الثقافة التي كتبت فيها، والثقافات التي فُسّرت على أساسها، ومعرفة كيفية تأثير ثقافتنا الحالية في تفسير هذه الأعمال.

وسنعرض فيما يلي تفسيراً وقراءة تأريخية جديدة لرواية فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم". و قد سُمّي هذا التحليل تأريخياً جديداً؛ لأن الرواية لا تعرض مشروعا سياسياً ظاهراً كما يفضل النقاد الثقافيون، ولأننا سنستخدم مصطلحات نقد التاريخ الجديد أكثر. ومع هذا، وكما أسلفنا سابقاً، يمكن اعتبار كل التحليل التأريخي الجديد الذي سنعرضه بعد قليل نقداً ثقافياً؛ لأن تحليلنا لن يفرق بين العمل الذي يعد من الكلاسيكيات والصيغ الثقافية الشعبية الأخرى.

وستركز قراءتنا التأريخية الجديدة للرواية على كيفية نشر العمل للخطاب السائد في الحقبة التي كتب فيها، وهذا الخطاب هو الرجل العصامي الذي إذا ما امتلك صفات شخصية صحيحة،فقد يصل إلى قمة الهرم المالي بنفسه ودون عون من أحد. وستقوم قراءتنا أيضاً بتمحيص احتواء العمل على تضاربات جوهرية حول خطاب الرجل العصامي، مع أن هذا الخطاب يدعي أنه يفتح سجلات التاريخ الأمريكي أمام كل الطموحين والمثابرين الراغبين في وضع علاماتهم الخاصة على صفحاته، وإن كنا نلحظ أنه تتخلله رغبة في الهروب من التاريخ، أو تجاوز الحقائق التاريخية للزمان، والمكان، والحدود البشرية.

خطاب الرجل العصامي:
قراءة تاريخية جديدة لرواية "جاتسبي العظيم"

نُشر هذا العمل الروائي في أثناء إحدى أكثر الفترات الزمنية ازدهاراً اقتصادياً في أميركا (١٩٢٥)، وذاك عندما وسعت الأمة من حدودها، وطورت صناعاتها في الفترة الواقعة بين نهاية الحرب الأهلية ١٨٥٦ و انهيار سوق الأسهم ١٩٢٩. و يعرف كل من في أميركا قصص نجاح الأثرياء جدا من أمثال: جون دي روكفيلار، وجيه غولد، وجيم فيسك، وآندرو كارنيغي، وجيه بي مورغان، وفيليب آرمور، وجيمز جيه هيل التي حدثت في تلك الحقبة. حتى والد جاتسبي غير المتعلم يعرف هذه القصص، فنراه يقول عن ابنه: "لو عاش لأصبح رجلاً عظيماً. رجلاً مثل جيمس جيه هيل. ولساعد في بناء الدولة" (ص١٧٦؛ فصل ٩). وباستثناء جيه بي مورغان، وهو ابن مالك مصرف ثري، فإن كل هؤلاء الأثرياء رجال عصاميون، نهضوا من بدايات متواضعة ووصلوا إلى قمة العالم المالي. لقد كان اعتقاداً سائدا عند الجميع أن أي شخص فقير يمتلك الصفات الشخصية الصحيحة يستطيع أن يصبح ثرياً وناجحاً.

وهذا يعني أن الخطاب الذي كان سائداً في تلك الحقبة هو المتعلق بالرجل العصامي. ونجد هذا الخطاب منتشراً قي معظم النتاج الثقافي لتلك المرحلة من الزمن، مثلاً: نجده في مقالات تطوير الذات للأثرياء العصاميين في

تلك الحقبة، ونجده في روايات هوريشو ألغِر Horatio Alger، وفي كتب القراءة التي ألفها ماكافي McGuffey والتي استخدمت لتعليم الأطفال القراءة على مستوى الأمة، ونجده أيضاً في السير الذاتية للعصاميين المشاهير. وتؤدي رواية "جاتسبي العظيم" دوراً في نشر هذا الخطاب بطريقتين، الأولى: أنها تعرض المعتقدات الرئيسة لهذا الخطاب، والثانية: أنها تتضمن أحد تناقضات هذا الخطاب الجوهرية، و هذا التناقض هو أن هذا الخطاب يدّعي أنه يفتح سجلات التاريخ الأمريكي أمام كل الطموحين الراغبين في وضع علاماتهم الخاصة على صفحاته، وإن كنا نلحظ أنه تتخلله رغبة في الهروب من التاريخ، أو تجاوز الحقائق التاريخية للزمان، والمكان، والحدود البشرية.

ولنبدأ بالحديث عن الطرق التي تعرض من خلالها الرواية معتقدات خطاب الرجل العصامي الرئيسة. يلحظ القراء عادة التشابه الكبير بين البرنامج اليومي لطفولة جاتسبي (حيث كان يقسم وقته بين التدريب الجسدي، ودراسة الكهرباء، والدراسة، والعمل، والتدرب على فن الخطابة، ودراسة الاختراعات المهمة) وأيديولوجيا تطوير النفس الموجودة في السيرة الذاتية لبينيامين فرانكلين الذي يعد المثال الأسمى للرجل العصامي في أمريكا. ومن الواضح أن جاتسبي كان يأمل، بل كان يخطط، أن يعيش حياة "الفقر إلى الثراء" المرتبطة بالأثرياء العصاميين في زمانه. على كل حال، تعتمد شخصية جاتسبي على تقليد تطوير الذات على نحو أعمق مما يدركه بعض القراء اليوم.

وقد ظهرت خلال الفترة التي عاش فيها جاتسبي (١٨٩٠ – ١٩٢٢) —وهي الحقبة التاريخية ذاتها التي ظهرت فيها الرواية حيث ولد مؤلفها في ١٨٩٦ ونشر روايته في ١٩٢٥—كُتبٌ تشرح كيف يمكن للشباب الفقير أن يصل إلى قمة الثراء، وكانت هذه الكتب تسمى "كتيبات النجاح". و نعرض هنا أحد هذه الكتب التي تمثل هذا النوع من الكتابة: كتاب "كيف تنجح" How to Succeed الذي ألفه أوستين بايربور Austin Bierbower، ويحتوي هذا الكتاب على النصائح التالية الموجهة لمن يريد أن يصبح رجلاً عصامياً: اعمل بجد، وكوّن هدفاً واضحاً، وكن جاهزاً لاغتنام الفرصة، ولا تماطل، وكن مثابراً، وحافظ على صحتك الجسدية، وتجنب شرب الخمور. و يقول بايربور في كتابه: إن الشباب الفقراء يتميزون عن نظرائهم الأغنياء في كونهم معتادين على العمل الشاق، وعلى أهبة الاستعداد بسبب الحاجة المادية. ويركز بايربور في كتابه أيضاً على أهمية توفير النقود، وعدم صرفها على أمور غير مهمة، والابتعاد عن أي سلوك قد يضيع الوقت، و يؤذي الصحة أو السمعة، و يكلف الكثير من النقود.

ومن الأمور التي جرى التطرق إليها في كتيبات النجاح هذه حض الفرد على أن يكون مفيداً لوالديه، لأن ذلك سيساعده في حياته اللاحقة عن طريق تطوير أخلاقه، ومنها: تنمية روح أخذ المبادرة. وقد ارتبطت بهذه الفكرة أيضاً مسألة تفوق الشاب الذي تربى في بيئة ريفية على نظريه الذي تربى في بيئة مدنية.[٢]

وتتوافق شخصية جاتسبي وكل الصفات التي أشارت إليها كتيبات النجاح، فقد ولد فقيراً لأبوين "مزارعين فقيرين" (ص ١٠٤ ؛فصل ٦)، وأمضى فترة صباه في ريف مينيسوتا. ونجد في القائمة التي كان يعدها وهو صغير برنامجه اليومي، الذي كان محتواه مماثلاً لما هو موجود في كتيبات النجاح بطريقة مختصرة:

لا تهدر وقتاً عند آل شافتيرز أو [اسم غير معروف]
لا تدخن، أو تمضغ العلك
اغتسل بين الحين والآخر
اقرأ كتاباً أو مجلة كل اسبوع
وفّر ثلاثة دولارات كل أسبوع [حُذفت عبارة خمسة دولارات]
كن أفضل مع والديك (ص ١٨١- ١٨٢ ؛ فصل ٩)

أما لياقة جاتسبي البدنية، فنجد أيضاً أنها متوافقة مع ضرورات تطوير الذات المشار إليها آنفاً، ونجد هذا واضحا في وصف نيك لجاتسبي "توازنه على اللوحة الأمامية لسيارته وحركته الجسدية المتقنة المميزة للأمريكيين" (ص ٦٨ ؛ فصل ٤). ويتمتع جاتسبي أيضاً حسب كلام نيك "بقدرته على انتقاء كلماته بعناية" (ص٥٣ ؛ فصل ٣) وبلباقة التكلم التي تعد أيضاً أحد معايير تطوير الذات حيث يتجنب استخدام اللغة العامية. ومن الأمور الهامة الأخرى لتطوير الذات والمتوفرة في جاتسبي، تجنب تعاطي الخمور؛ إذ نجده لا يقترب منها حتى في الحفلات التي يقيمها هو.

وعلى النقيض من توم بوكانن ونيك كاراوي، يتمتع جاتسبي بحافز الرغبة في جمع المال، وهذا ما جعله يحقق ثروة خلال ثلاث سنوات فقط من عمله مع ولفشايم. ومما لا شك فيه أن طريقة عرض توم و نيك في الرواية تعبر عن القول المأثور بأن الثروة الموروثة تمثل عائقاً أمام تطوير الذات، فتوم مثلاً لا يفعل شيئاً في حياته سوى البحث عن طرق غريبة لصرف ثروته، و نيك الذي ما زال تحت دعم والده المالي لا يملك هدفاً أو وجهةً واضحةً في الحياة. و تمثل شخصية جورج ويلسون الذي يعاني لتوفير قوت اليوم له ولزوجته تحذيراً ضمنياً من القدر الذي ينتظر الرجال الفقراء الذين يفتقدون خصائص جاتسبي.

ونجد أيديولوجية النجاح نفسها في كلام الأثرياء العصاميين ومقالاتهم، فهم الذين كشفوا أسرار نجاحاتهم، مثل: آندرو كارنيغي Andrew Carnegie الذي يقول في كتابه "الطريق إلى نجاح الأعمال" The Way to Business Success(١٨٨٥) إنّ على من يريد أن يصبح عصامياً أن يضع نصب عينيه هدفاً صعب المنال، ويوفر النقود، ويبتعد عن الخمور، وأن يدير شؤون نفسه "يقوم الرجال الرائعون دوماً بكسر الأنظمة الروتينية، وخلق أخرى تناسبهم" (ص ٨). ويقول كارنيغي في كتابه الآخر المعنون "كيف تكسب ثروة" How to Win A Fortune (١٨٩٠) أنّه لا يجب تضييع الوقت في الحصول على تعليم جامعي، "فالتعليم الجامعي يبدو مميتاً للنجاح" (ص ٩١) للرجل العصامي.

ونرى في هذه الرواية أنّ جاتسبي، ومنذ أن كان مراهقاً قد آمن بمبدأ توفير النقود، و"ترك تعاطي الخمر" (ص١٠٧ ؛ فصل ٦) منذ بداية حياته. ونرى أيضاً أنّه، وعلى النقيض من توم و نيك اللذين تخرجا من جامعة ييل

المرموقة، رفض تضييع الوقت في الالتحاق بجامعة مدفوعاً "بغريزة تجاه مجده في المستقبل،" حيث لم يدرس سوى أسبوعين في"المعهد اللوثري الصغير للقديس أولاف" (ص١٠٥؛فصل ٦). وقد تكون أكثر التشابهات إثارةً بين نصائح كارنيغي و سلوك جاتسبي متمثلة في ميل جاتسبي المستمر للسعي وراء الأهداف الصعبة المنال، و"كسر الأنظمة الروتينية" ليضع "أنظمته الخاصة" (كارنيغي،"الطريق" ص٨). وقد ارتقى جاتسبي بوضعه بسرعة بعدما حظي "باحترام دان كودي وثقته بسرعة" (ص١٠٦؛فصل٦)، تماما كما ارتقى بسرعة برتبته العسكرية في أثناء الحرب، وكما ارتقى بسرعة في منظمة ولفشايم الإجرامية. وعندما نلتقي بجاتسبي نحن قراء العمل نجده يتقلد منصباً تنفيذياً في منظمة ولفشايم ومنظمته الخاصة، و لهذا نراه يستقبل مكالمات هاتفية كثيرة، ويتخذ القرارات ويعطي الأوامر لمرؤوسيه. و تجدر الإشارة هنا إلى أن كارنيغي لم يقصد بكسر الأنظمة أن يسلك الرجل العصامي طريقاً إجراميا كما فعل جاتسبي.

ومن أهم النصوص الأخرى التي نشرت خطاب الرجل العصامي،نذكر روايات هوريشيو ألغِر التي كانت شائعة جدا في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وكان البطل في كل رواياته شاباً فقيراً، وصادقاً يعمل بجدٍ، ومثابراً، ويعتمد عليه، وطيباً، وأنيقاً، وكريماً، ومتواضعاً، ومحظوظاً. ويعني الحظ عند ألغِر أن يكون الشخص في قمة الجاهزية لاغتنام الفرص التي تأتي. ويكون أمام البطل في كل رواياته أيضاً مصاعب وعقبات يجب تجاوزها، ومن أشهر هذه المصاعب الشرير الذي يخدعه بطريقة ما. وفي روايات ألغِر أيضاً شخصية مساعدٌة للبطل. أما ما يتعلق بصفات البطل الرائعة في رواياته، فهي دائماً ما توصله للنجاح المادي.

و نلحظ هنا أيضاً أن رواية "جاتسبي العظيم" تحتوي معظم ميزات الرجل العصامي التي يضعها ألغِر في رواياته. فجاتسبي ذو مظهر أنيق، وطيب،وودود كما يشير نيك في أكثر من موضع في الرواية،الأمر الذي يمنحه الكثير من الجاذبية كما هو الحال عند بطل ألغِر، حتى ولو لم يكن يشاطره الأخلاق ذاتها. والأمر الملفت للانتباه هو التشابه في البنية لكل من رواية فيتزجيرالد وتلك في روايات ألغِر. وكما هو الحال عند بطل ألغِر، نرى أنّ جاتسبي من أصول متواضعة، ولديه الإرادة لشق طريقه في العالم، ولديه أيضاً الحظ (القدرة على اغتنام الفرص)، كما حدث مع الفرصة التي اغتنمها مع دان كودي:

> لقد كان جيمس جاتسبي يتسكع على الشاطئ ذاك المساء.... لكن جيه جاتسبي كان قد استعار قارباً وجدَّف نحو تولومي،وأبلغ كودي أن عاصفة قد تدمر يخته و تودي بحياته في غضون نصف ساعة. (ص ١٠٤؛فصل ٦)

وبعد أن عمل جاتسبي لدى كودي خمس سنوات وتعلم سبل هذا العالم،جرى خداعه، كما يحدث مع أبطال ألغِر جميعهم،بعدم "إعطائه مبلغ الخمسة و العشرين ألف دولار" (ص١٠٧؛فصل ٦)،الذي أوصى به

كودي في وصيته لجاتسبي البالغ الثالثة والعشرين من عمره، والذي ذهب بدلاً عن ذلك، وعن طريق "وسيلة قانونية استُخدمت ضده" (ص١٠٧ ؛ فصل ٦) إلى صديق كودي، ايلا كاي. ويمكن القول إن جاتسبي تعرض أيضا للخداع من ديزي التي تزوجت من توم في أثناء غياب جاتسبي في الحرب. و كما هو الحال مع أبطال ألغِر، ظل جاتسبي مثابراً وساعياً وراء أهدافه التي تمكن من تحقيقها قبل نهاية الرواية. ونصل أخيراً إلى فكرة مساعد البطل في أعمال ألغِر، والتي تتجلى في رواية "جاتسبي العظيم" في شخصيات نيك، ودان كودي، الذي يمثل دور رجل الأعمال الأب، وماير ولفشايم، الذي نهض بجاتسبي من العدم" (ص١٧٩ ؛ فصل٩) عندما عاد مفلساً من الحرب.

قد تكون سلسلة كتب ماكافي من أكثر وسائل نشر أيديولوجية الرجل العصامي في عشرينيات القرن العشرين في أميركا، حيث كانت هذه السلسلة منتشرة في كل المدارس الابتدائية لتعليم الأطفال القراءة. وكانت كل القصص والقصائد في سلسلة الكتب هذه تحتوي على أفكار كتيبات النجاح نفسها (الصدق، والجد في العمل، والطيبة، وتجنب الكحول والرفقة السيئة) التي ظهرت في الحقبة الزمنية نفسها. وكما فعلت جميع النصوص التي نشرت خطاب الرجل العصامي قامت سلسلة ماكافي بطرح الاعتقاد بأن النجاح دائماً يكون نتيجة للسلوك الجيد، فمثلاً تقرأ قصة عن ولد فقير يحصل على عمل من رجل كبير في السن كان قد ساعده في قطع الشارع، أو عن يتيم تبناه رجل غني لأنه رفض سرقة ساعته الذهبية.

ونلحظ هنا أيضاً أن شخصية جاتسبي تحاكي الشخصيات الرئيسة في سلسلة ماكافي، فجاتسبي حصل على العمل الذي أدخله إلى عالم الأعمال عند كودي لأنه حذره من العاصفة، وهذا بلا شك يعني أنّ نجاحه كان نتيجة لشخصية جاتسبي الطيبة.

إنّ هناك أيضاً تشابهاً كبيراً بين حياة جاتسبي وحياة أشهر أثرياء أميركا الذين تمثل قصصهم التي تحكى عادة عن وسيلة أخرى لنشر خطاب الرجل العصامي. ويذكر ماثيو جوزيفسون Mathew Josephson في كتابه "النبلاء اللصوص" (١٩٣٤) The Robber Barons عدداً من التجارب المتشابهة لدى العديد من الأثرياء الذين عاشوا في نهايات القرن التاسع عشر من أمثال: جيه غولد، وجيم فيسك، وفيليب آرمور، وآندرو كارنيغي، وجيمس هيل. ولم يكن جوزيفسون مهتماً بالتحليل الأدبي، ولم يتطرق إلى الحديث عن رواية "جاتسبي العظيم" على الإطلاق، لكنّ نقاط التشابه بين قصص الأثرياء التي عرضها في كتابه وقصة جاتسبي لا يمكن إغفالها.

لاحظ جوزيفسون أن معظم الأثرياء الذين تحدث عنهم في كتابه ولدوا فقراء، وهذا هو الحال مع جاتسبي أيضاً. ومن الأمور الأخرى التي أوردها جوزيفسون أنّ "معظم الشبان" الذين تتبع حيواتهم "تركوا بيوت آبائهم في سن مبكرة، وانطلقوا في الحياة وحدهم.... فقد أظهروا علامات التميز والاعتماد على النفس في فترة صباهم" (ص ٣٣). و على الرغم من أنّ أصدقاءهم كانوا معتادين على تعاطي الخمر ولعب القمار، إلا أن هؤلاء الأثرياء

obeikandi.com

الناجحين لم يفعلوا ذلك. الهدوء تحت الضغط ،"لم يهزهم العنف" (٣٥). وقد قام معظمهم بجمع ثروته خلال ثورة الذهب ،أو احتكار المصادر الطبيعية ،أو إنشاء خطوط القطارات ،أو الأسهم. و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ مساعيهم لم تكن خطرة مادياً فقط ، بل كانت أيضاً خطرةً جسدياً ، فالثروات كانت تُجمع وتذهب بسرعة ، ومن يجري خداعهم في سوق الأسهم كانوا يتحولون إلى عصابات غاضبة تسعى وراء الانتقام. ويلاحظ جوزيفسون أنه "في وسط هذه الدراما المتغيرة للتقدم المادي تجاه خطوط حديدية جديدة أو حقول الذهب تكمن نزعة الثراء الفردي وتغيّر المنزلة الاجتماعية"(٣٧).

ونلحظ هنا أن جميع العصاميين الذين تحدث عنهم جوزيفسون كانوا مثل جاتسبي في رغبتهم في أن يصبحوا أغنياء ، وينتقلوا من الطبقة الاجتماعية التي ولدوا فيها إلى طبقة أعلى. ومثل هؤلاء الرجال قام جاتسبي بترك منزله وهو في سن المراهقة ليشق طريقه في العالم ، و مثلهم أيضاً لم يقم جاتسبي بالانخراط في عادات أصدقائه السيئة ، وقام بجمع ثروته بعد تجارب خطرة وعنيفة.

إذاً تعكس رواية "جاتسبي العظيم" خطاب الرجل العصامي تماماً كما تعكس معظم النصوص التي تشكلت من الثقافة الأمريكية وشكلتها إبان العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والأولى من القرن العشرين. ولأن الأيديولوجيا لا تعنى بالحدود بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا نجدها في النصوص الراقية مثل هذه الرواية تماماً كما نجدها في نصوص أدنى مكانة مثل كتيبات النجاح وكتب الأطفال.

ولكنّ هذه الرواية أيضاً تبدي تعليقاً مهماً على خطاب الرجل العصامي من خلال إظهارها لأحد تناقضاته الجوهرية والذي يتعلق بعلاقة الخطاب مع التاريخ. فعلى الرغم من أنّ الخطاب يدعي أنه يفتح سجلات التاريخ الأمريكي أمام كل الطموحين والمثابرين الراغبين في وضع علاماتهم الخاصة على صفحاته ، نلحظ أنه تتخلله رغبة في الهروب من التاريخ ، أو تجاوز الحقائق التاريخية للزمان ، والمكان ، والحدود البشرية.

ويظهر هذا التناقض أيضاً في العديد من قصص السير الذاتية للأثرياء العصاميين الذين ذكرناهم آنفاً. على الرغم من أن الرجال العصاميين يتحدثون عادة عن الحقائق التاريخية الصعبة التي عانوا منها كأطفال (الفقر) إلا أنهم لا يفعلون ذلك إلا ليستمتعوا ويحتفلوا بابتعادهم عن تلك الفترة الصعبة. ويستخدم هؤلاء حديثهم عن طفولتهم البائسة أيضاً كمقدمة أو استهلال لنجاحاتهم ، فنجدهم ينظرون إلى أنفسهم في الطفولة كأثرياء مستقبليين تحت التدريب ، و مما لا شك فيه أن مثل هذه الأيديولوجيا جعلتهم لا يرون ولا يدركون الآثار السيئة للفقر الذي هربوا منه تاركين خلفهم من لم يستطع الهروب مثلهم.

ومن كل المجتمعات الأمريكية الفقيرة لم يصبح ثرياً إلا عدد قليل جدا من السكان ، و حسب خطاب الرجل العصامي فإنّ اللوم يقع على الذين لم ينجحوا في تكوين الثروات أنفسهم لا على العقبات التي واجهتهم ، و يتبع هذا أن فشلهم يعني خللاً في شخصياتهم. و لهذا السبب نجد أنّ الكثير من الأثرياء العصاميين في ذاك الوقت كانوا

obeikandl.com

يرفضون إعطاء الصدقات للفقراء لاعتقادهم أنها تعزز الكسل والاتكال، وقصروا تبرعاتهم على المكتبات، والمتاحف، والجامعات التي بتصورهم تعين من يريدون أن يطوروا أنفسهم.[٣]

ونستطيع أن نأخذ مثالاً هنا من السيرة الذاتية لأندرو كارنيجي: وصف كارنيجي في سيرته الذاتية الحياة العائلية السعيدة التي عاشها طفلاً فقيراً لأبوين مهاجرين بقوله: على الرغم من الصعوبات الاقتصادية حينها كانت عائلته نشطة سياسياً، وكانوا يثمنون التعليم غالياً، أي أن التدريب والدعم الذي تلقاه من عائلته صغيراً عوضه عن الظروف الاقتصادية الصعبة. لكن ما لم يدركه كارنيغي، هو أنّ الكثير من الفقراء في عمره لم يحظوا بعائلة تثمن التعليم مثل عائلته، و لهذا لم يستطيعوا أن يطوروا من أنفسهم كما فعل هو. ويعني هذا أن رغبة كارنيغي في التركيز على تجاوزه للوضع التاريخي الصعب الذي عاشه طفلاً دفعته إلى تجاهل المناحي التاريخية الأخرى التي لا يمكن تجاوزها بسهولة (مثل عدم وجود عائلة داعمة و محبة للتعليم).

ونجد أن رواية "جاتسبي العظيم" تعكس الرغبة ذاتها في تجاوز التاريخ، وهذا واضح في محاولات جاتسبي المتكررة إنكار أصوله الحقيقية، فوالدا جاتسبي كانا "مزارعين فاشلين وقليلي الحيلة" لدرجة "جعلت خياله لا يقبل بهما والدين له" (ص ١٠٤؛ فصل ٦). وقد استبدل جاتسبي بوالديه عائلة اختلقها من خياله، وادّعى دراسته في جامعة أكسفورد، وأقنع نفسه والآخرين أن ثروته موروثة أباً عن جد ليدعم وضعه الاجتماعي. و يعني هذا كله أن جاتسبي يريد أن ينكر كل الحقائق التاريخية التي عانى منها صغيراً، لهذا نجد نيك يقول عنه: "انبثق جاتسبي من مفهومه الأفلاطوني عن نفسه" (ص ١٠٤؛ فصل ٦)، و كما هو معلوم للجميع يعتبر المفهوم الأفلاطوني شيئاً خارج دائرة التاريخ (فهو شيء موجود في بعد لا زمني و غير متأثر بالأمور المادية في عالمنا).

وفي هذا السياق تبدو جملة جاتسبي التي ادّعى فيها أنّ حب ديزي لتوم "شخصي فقط" (ص١٦٠؛ فصل ٨)، والتي أربكت توم والكثير من القراء، تبدو منطقية جداً، فحسب جاتسبي يقع حب ديزي لتوم في عالم التاريخ الشخصي بعكس الحب بينها و بينه الذي يقع في عالم أفلاطوني لا زمني يتجاوز مسألة التاريخ. وبنفس الطريقة يمكننا الآن فهم اعتقاد جاتسبي بأننا نملك سلطة فوق ماضينا إذا ما استطاع أحدنا أن يفهم حياته من خارج دائرة الحدود التاريخية، ولهذا نجده يعتقد أن ثلاث السنوات التي قضتها ديزي مع توم زوجة يمكن أن "تمحى" ببساطة عندما تخبره أنها لم تحبه أبداً، وبعدها يمكن له ولديزي أن "يعودا للويزفيل، ويعيدا ماضيهما الجميل معاً وان يتزوجا من منزلها، كما لو كان الحال منذ خمس سنوات مضت" (ص١١٦؛ فصل ٦). إذاً فالذي يملك مثل هذا الاعتقاد كجاتسبي يكون شخصاً يعيش في مكان خارج حدود التاريخ، مكان يمكن فيه استرجاع الماضي وعيشه مرة أخرى لأنه لا زمني ولا يخضع للتاريخ.

ويقوم خطاب الرجل العصامي أيضاً بمحو التاريخ عن طريق تجاهل أو تهميش العيوب الشخصية الكبيرة للعديد من الرجال العصاميين الذين نجحوا بسبب شخصياتهم الرائعة لا البيئة التي عاشوا فيها. ولا تقدم لنا كتيبات النجاح التي أشرنا لها سابقا سوى القليل من النصائح العملية المتعلقة بعالم الأعمال، بينما هي مليئة بنصائح تتعلق بالشخصية الفردية (كن صادقاً، وعاملاً مجداً...إلخ). و يعود هذا إلى الاعتقاد السائد في تلك الفترة أنّ النجاح يأتي من داخل الشخص لا من تعليمه أو مهارته في عالم الأعمال و الصفقات التجارية. وما تجدر الإشارة إليه هنا أنّ بعض الصفات الشخصية التي قد تكون أحياناً غير أخلاقية لدى الأثرياء العصاميين ساهمت أيضاً في ارتقاء أوضاعهم، و نذكر من هذه الصفات الشخصية: القسوة، والعدوانية، واللجوء إلى أعمال لا أخلاقية لتدمير المنافسين. وبالطبع لم تأت النصوص التي نشرت خطاب الرجل العصامي في تلك الحقبة التاريخية على ذكر مثل هذه الصفات الشخصية السيئة.

ومن المثير للاهتمام في هذا السياق معرفة أنّه، ومنذ نشر رواية "جاتسبي العظيم"، قامت معظم القراءات النقدية للعمل بعرض صورة رومانسية لجاتسبي (التركيز على الطابع الرومانسي لسعيه وراء غايته ونجاحه، وتهميش الوسائل التي استخدمها ليحقق ذلك أو تجاهلها). و نذكر هنا بعض هذه القراءات النقدية التي امتدت منذ ظهور العمل عام ١٩٢٥ و حتى ثمانينيات القرن نفسه: "يعتبر جاتسبي كتلة من النشاط و الحيوية... و النار التي ينبثق منها الحلم غير الملوث" (إي. كي. ٤٢٦). و في عام ١٩٤٥ وصف ويليام تروي William Troy جاتسبي بأنه "الحلم المحقق المسقط على وعي الجيل" (ص ٢١)، وقال توم بيرنام Tom Burnam في عام ١٩٥٢ إنّ جاتسبي "نجا بشخصيته دون أن يتلوث بالفساد المحيط به" (ص ١٠٥). و قال ماريوس بويلي Marius Bewley في عام ١٩٥٤ أن جاتسبي "عبارة عن كتلة من الطموح و الطيبة" (ص ٢٥): "وتشخيص بطولي للبطل الرومانسي الأمريكي" (١٤) الذي يمثل "طاقة مقاومة الروح" و"المناعة من التلوث النهائي للرداءة والابتذال"(١٣). ورأى باري إدوارد غروس Barry Edward Gross في عام ١٩٦٣ أن "حلم جاتسبي غير ملوث لأنه في جوهره غير مادي" (ص ٥٧). وفي عام ١٩٧٨ قالت روز جالو Rose Gallo أنّ جاتسبي "حافظ على براءته حتى النهاية" (ص ٤٣)، وقال أندريه لو فوت Andre Le Vot في عام ١٩٨٣ إنّ جاتسبي "لم يفقد كرامته و سلامته الروحية" (ص ١٤٤). حتى عندما جرى التطرق إلى الجانب المظلم من شخصية جاتسبي جاء هذا كالتالي: قال كينت كارترايت Kent Cartwright في عام ١٩٨٤ إنّ جاتسبي " يمكن أن يكون بطلاً رومانسياً ومجرماً لأن الرواية تخلق له معياراً أخلاقياً يتجاوز التقاليد السلوكية المتعارف عليها" (ص ٢٣٢)، أو كما قال أندرو ديلون Andrew Dilon في عام ١٩٨٨ إنّ جاتسبي "قديس حسي" (ص ٥٠).[٤]

ونصل الآن إلى العلاقة بين خطاب الرجل العصامي والرغبة في تجاوز التاريخ، و كيفية عرضها في كتب ماكافي لتعليم القراءة. وعلى الرغم من أن كل القصص والقصائد الموجودة في كتب ماكافي تتكلم عن تطوير الذات والعصامية نجد غياباً تاماً لأية إشارةٍ إلى أية حقيقة تاريخية. حتى عند الحديث عن فترة الحرب الأهلية التي زخرت بالأعمال الأدبية نجد في هذه الكتب قصيدة عاطفية وحيدة "الأزرق والرمادي" (١٨٦٧) The Blue and The Gray لا تمت للتاريخ بأي صلة، و هذا يعزز فكرة خلق القصيدة لعالم لا زمني، ولا يخضع للحقائق التاريخية. وفي هذا السياق نذكر ما قاله هنري ستيل كوماجر Henry Steele Commager عن هذا:

> وعلى الرغم من أنّ كتب ماكافي الأصلية ظهرت بينما كان الرجال ما زالوا يتذكرون حرب الثورة وحرب عام ١٨١٢ لا نجد في الأعمال الواردة فيها أي حقد عارم على البريطانيين، أو على جورج الثالث، ولا قصة وحشية عن الأمريكيين الأصليين. وعلى الرغم من أن الطبعات المحدثة منها ظهرت خلال حقبة الحرب المكسيكية، و حقبة أمريكا الفتية لم تشر الأعمال في الكتب إلى أيٍّ من هذا.... حتى عندما جرت مراجعة هذه الكتب لاحقاً جرى تجنب الحديث عن الحرب الأهلية وكأنها شيء تاريخي لم يحدث أبداً (xiii).

ويجري أيضاً تجاوز التاريخ في كتب ماكافي عن طريق تغليف التجربة بالعاطفة، فكل ما في هذه الكتب جاء عرضه بطريقة عاطفية من الحيوانات الجريحة، إلى الموت الهادئ للأطفال الملائكيين، إلى الأعمال البطولية...إلخ. ومما لا شك فيه أنه عندما يجري عرض أية تجربة بطريقة عاطفية تصبح هذه التجربة شيئاً عاماً لا محدداً، وتصبح و كأنها قصة خرافية تتجاوز حدود الزمن و التاريخ. يقول ستانلي دبليو ليندبيرغ Stanley W. Lindberg إن قصائد ماكافي الحربية "آمنة عاطفياً" (ص ٣٢٠)، أي أن القصائد تقبع خارج دائرة الأمور السياسية و الاجتماعية للعصر أي خارج التاريخ.

ونلحظ تشابهاً كبيراً بين عاطفية ما احتوته كتب ماكافي و"العاطفة المروعة" (ص١١٨ ؛ فصل ٦) للقصة التي حكاها جاتسبي لنيك عن ماضيه، والتي ساعدت كمية العاطفة الكبيرة فيها على إزاحة الحقائق التاريخية. يقول جاتسبي لنيك:

> "توفي كل فرد في عائلتي وورثت أنا ثروة كبيرة.... و عشت بعد ذلك كأمير هندي يجوب كل عواصم أوروبا... أجمع الجواهر، وأتصيد الصفقات، وأرسم ... محاولاً أن أنسى الألم المصاحب لماضيّ". (ص ٧٠ ؛ فصل ٤)

ويبدو سرد جاتسبي هذا لسيرته الذاتية وكأنه مختصر لميلودراما في العصر الفيكتوري لا قصة واقعية من الحياة. كما جاء في تفسير نيك، "كانت العبارات في حد ذاتها رثّة بحيث لا تثير أية صورة باستثناء صورة "شخصية"

obeikandl.com

بعمامة تسرّب نشارة الخشب عند كل مسام" (ص٧٠؛فصل ٤). ومما لا شك فيه أنّ مثل هذا "التصوير" العاطفي الكاذب— الذي يقدمه بصوت "مهيب،وكأن الذاكرة لاتنفك تطارده" (٧٠) وذلك حسبما جاء على لسان نيك —يسمح لجاتسبي الهروب من الحقيقة التاريخية نحو قصة خرافية "عظيمة".

والحق أن خطاب الرجل العصامي ما زال يحافظ على حيويته حتى يومنا هذا، فمثلا: في حلقة من حلقات المسلسل التلفزيوني "ماتلوك" Matlock يحاول ابن أن يهرب من السمعة السيئة لوالده المقتول وكأنه رجل أعمال تنفيذي،عن طريق القول إنّ أباه رجل عصامي. و بالطبع هذا يعني أنّ خطاب الرجل العصامي ما زال يملك القوة ليدافع عن العصاميين القاسية قلوبهم، وغير الأخلاقيين سلوكياً في عالم الأعمال؛ لأن هذه السمات ضرورية لنجاح العصامي. ونستطيع أن نأخذ مثالاً آخر من واقعنا على هذا الخطاب: يرتكز المسلسل التلفزيوني "قلاع أمريكا" The Castles of America ، و الذي يعنى بزيارات ميدانية لقلاع أميركا للاطلاع على حياة بنيها الذين عاشوا فيها، يرتكز على خطاب الرجل العصامي بالاستعانة بأقوال مأثورة للعصاميين الذين بنوا هذه الأماكن والتي تتعلق بكدهم و كرامتهم دون حتى التفكير بهذه الأقوال.

ويبقى جاتسبي أيقونة الرجل العصامي في أمريكا! و جرى اختيار الممثل روبرت ريدفورد Robert Redford الذي يقوم عادة بالأدوار الرومانسية للقيام بدور جاتسبي في الفيلم المعتمد على الرواية،والذي ظهر في عام ١٩٧٤. و في إحدى حلقات "قلاع أمريكا" التي تطرقت لثري النفط مارلاند Marland أتى الراوي على ذكر جاتسبي لكي يضفي لمسة رومانسية على مارلاند الرجل العصامي.

ومما لا ريب فيه أنّ عرض رواية "جاتسبي العظيم" لتعقيدات خطاب الرجل العصامي وتضارباته يكشف التعقيدات والتضاربات التي شكلت موقف فيتزجيرالد تجاه النجاح المادي، فلولا خطاب الرجل العصامي في العمل لكانت روايته التي تعد عظيمة مجرد عمل يعرض شخصية رخيصة (مجرم آخر) تخاف أن يراها الناس على حقيقتها. إنه هذا الخطاب،تماماً مثل إخلاصه لديزي وتفاؤله الصبياني،ما يمكّن جاتسبي من الاستمرار بوصفه الشخصية الرومانسية كما هو اليوم.

وتظهر رواية فيتزجيرالد لنا أيضاً كيف يكون لنشر الخطابات تأثير مباشر على شخصياتنا جميعاً، فهي في النهاية تشرح الخطابات الثقافية التي تعتبر المواد الخام التي نستخدمها لبناء هوياتنا الفردية. ورأينا كيف قام جيمز غاتز (جاتسبي قبل أن يغير اسمه للهروب من ماضيه بخلق هوية أخرى "جيه جاتسبي") بالاعتماد على خطاب الرجل العصامي السائد والمتغلغل في الثقافة التي عاش فيها. وفي النهاية نقول إنّنا قد نعتمد في بناء هوياتنا الفردية على خطابات مختلفة و بطرق مختلفة، لكننا يجب أن ندرك أن هذه الخطابات متصلة فيما بينها، وأنها جميعها أجزاء من الثقافة التي تتشكل من هوياتنا الفردية وتشكلها.

أسئلة لمزيد من التدريب :تطبيق النهج التاريخي الجديد و النقد الثقافي على أعمال أدبية أخرى

ستساعدك الأسئلة الآتية في استخدام هاتين النظريتين النقديتين في تفسير الأعمال الأدبية التي سنذكرها، أو أي أعمال أدبية أخرى تختارها أنت. و يعتمد تحديد استخدامك للنقد التاريخي الجديد أو للنقد الثقافي على الأمور التي تركز عليها أكثر في مقالك، و توجهك النقدي.

١- ما العلاقة بين تصوير هوثورن Hawthorne لخطيئة "هيستر" ذهنياً وعملياً في الثقافة البروتستانتية المسيطرة في روايته "الحرف القرمزي" (١٨٥٠) The Scarlet Letter، والنشاطات الثورية في القرن التاسع عشر مثل حركة إلغاء الاسترقاق، وحركة المرأة؟ وبمعنى آخر: كيف تقوم قصة هيستر (البروتستانتية الاستعمارية) بعرض أيديولوجيات القرن التاسع عشر التي كانت سائدة في الكتيبات، والقصص الشعبية، والنشاطات السياسية، والنصوص الثقافية الأخرى وانتقادها؟

٢- نُشرت رواية توني موريسون "العين الأشد زرقة" (١٩٧٠) The Bluest Eye في فترة جرى التشكيك خلالها بالأيديولوجيات الأمريكية المحافظة المتعلقة بالسلالة، والطبقة الاجتماعية، والجنس، والعدالة الاجتماعية. ما الذي يخبرنا به تاريخ استقبال هذه الرواية عن انتشار الخطابات المحافظة والمتحررة التي تطرقت لهذه الأمور الاجتماعية منذ نشر العمل و حتى يومنا هذا؟

٣- كيف تشكلت وشكّلت رواية جون شتاينبيك John Steinbeck "عناقيد الغضب" Grapes of Wrath (١٩٣٩) الجدل حول حقوق العمال وواجباتهم السائدة في وقت نشر العمل، مثل الجدل حول العلاقة الملائمة بين التجارة الأمريكية، والوكالات الحكومية، والمواطن الفرد ؟ وبمعنى آخر: ما البعد الثقافي الذي تركته الرواية في وقت نشرها؟

٤- ما الطرق التي تتفاعل فيها رواية كيت تشوبين Kate Chopin "الصحوة" (١٨٩٩) The Awakening مع الجدل حول حقوق المرأة وواجباتها الذي ساد في وقت كتابة العمل؟ من الأمثلة على الجدليات السائدة آنذاك نذكر: حق التصويت، والاستقلال الاقتصادي، والزواج، والأمومة.

٥- ما العلاقة بين قصيدة ويليام بليك William Blake "الولد الأسود الصغير" (١٧٨٩) The Little Black Boy والخطابات المتعلقة بإفريقيا والإفريقيين والتي كانت سائدة في إنجلترا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر؟

ملاحظات

١- هذا النقاش متضمن في كتاب للمؤلف تيليارد Tillyard بعنوان "صورة العالم في العصر الايليزابيثي" Elizabethan World Picture ويجري الاستشهاد به على نحو متكرر باعتباره مثالاً على التاريخ الأدبي التقليدي.

obeikandl.com

ومن الأمثلة الأخرى التي غالباً ما تجري الإشارة إليها بوصفها مثالاً على عن النهج التاريخي التقليدي كتاب للمؤلفتين Taine بعنوان "تاريخ الأدب الانجليزي" History of English Literature.

٢- كثيراً ما تُقدّم ذات النصيحة في جميع كتيبات النجاح في تلك الحقبة. انظر، على سبيل المثال، كتيبات فولر Fowler و ماردن Marden.

٣- يناقش آندرو كارنيجي هذا الموضوع في كتاب "إنجيل الثروة" The gospel of Wealth.

٤- لآراء مماثلة عن جاتسبي، انظر تشيس، وهارت، وموور، وناش، وستيرن، وتريلينغ.

For advanced readers

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1979.

———. *The Order of Things.* New York: Pantheon, 1972.

Gallagher, Catherine, and Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* New York: Basic Books, 1973.

———. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology.* New York: Basic Books, 1983.

Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture.* New York: Routledge, 1991.

———. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare.* Chicago: University of Chicago Press, 1980.

———. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds. *Cultural Studies.* New York: Routledge, 1992.

Montrose, Louis. “New Historicisms.” *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies.* Eds. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: Modern Language Association, 1992. 392–418.

Pieters, Jurgen. *Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.

Spargo, Tamsin, ed. *Reading the Past: Literature and History*. New York: Palgrave, 2000.

Notes

1. *Tillyard’s Elizabethan World Picture* makes this argument and is a frequently cited example of traditional literary history. Another oft-cited example of the traditional historical approach is Taine’s *History of English Literature.*
2. Very much the same advice is offered in all the success manuals of the period. See, for example, those by Fowler and Marden.
3. Andrew Carnegie makes this argument in “The Gospel of Wealth.”
4. For similar views of Gatsby, see Chase, Hart, Moore, Nash, Stern, and Trilling.

Works cited

Achebe, Chinua. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness.*” *Massachusetts Review* 18 (1977): 782–94. Rpt. in *Hopes and Impediments, Selected Essays.* New York: Anchor, 1989. 1–20.

Bewley, Marius. “Scott Fitzgerald’s Criticism of America.” *Sewanee Review* 62 (1954): 223–46. Rpt. in *Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald’s* The Great Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 11–27.

Bierbower, Austin. *How to Succeed.* New York: R. F. Fenno, 1900.

Burnam, Tom. “The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of *The Great Gatsby*.” *College English* 13 (1952). Rpt. in *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays.*

Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 104–11.

Carnegie, Andrew. *The Autobiography of Andrew Carnegie.* New York, 1920.

obeikandi.com

———. "The Gospel of Wealth." *North American Review* CXLVIII (June 1889): 653–64 and CXLIX (December 1889): 682–98. Rpt. in *The Gospel of Wealth, and OtherTimely Essays.* Ed. Edward C. Kirkland. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1962. 14–49.

———. "How to Win Fortune." 1890. From *The Empire of Business.* Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran, 1933. 85–101.

———. "The Road to Business Success: A Talk to Young Men." 1885. From *The Empire of Business.* Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran, 1933. 1–13.

Cartwright, Kent. "Nick Carraway as Unreliable Narrator." *Papers on Language and Literature* 20.2 (1984): 218–32.

Chase, Richard. "*The Great Gatsby*." *The American Novel and Its Traditions.* New York: Doubleday, 1957. 162–67. Rpt. in The Great Gatsby*: A Study.* Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 297–302.

Commager, Henry Steele. Foreword. *McGuffey's Sixth Eclectic Reader* (1879 edition). New York: Signet, 1963. vii–xvi.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1902. New York: Norton, 1988.

Dillon, Andrew. "*The Great Gatsby:* The Vitality of Illusion." *Arizona Quarterly* 44.1 (1988): 49–61.

E. K. "Review of *The Great Gatsby*." *Literary Digest International Book Review* (May 1925): 426–27. Excerpted in *Gatsby.* Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1991. 7.

Fiske, John. "Popular Culture." *Critical Terms for Literary Study*. 2nd ed. Eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 321–35.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby.* 1925. New York: Macmillan, 1992.

Fowler, Jr., Nathaniel C. *Beginning Right: How to Succeed.* New York: George Sully, 1916.

Gallo, Rose Adrienne. *F. Scott Fitzgerald.* New York: Ungar, 1978.

Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture." *The Interpretation of Cultures: Selected Essays by Clifford Geertz.* New York: Basic Books, 1973. 3–30.

Greenblatt, Stephen. "Culture." *Critical Terms for Literary Study.* 2nd ed. Eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 225–32.

Gross, Barry Edward. "Jay Gatsby and Myrtle Wilson: A Kinship." *Tennessee Studies in Literature* 8 (1963): 57–60. Excerpted in *Gatsby.* Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1991. 23–25.

Hart, Jeffrey. " 'Out of it ere night': The WASP Gentleman as Cultural Ideal." *New Criterion* 7.5 (1989): 27–34.

Josephson, Matthew. *The Robber Barons: The Great American Capitalists, 1861–1901*. 1934. New York: Harvest, 1962.

Le Vot, Andre. *F. Scott Fitzgerald: A Biography.* Trans. William Byron. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1983.

Lindberg, Stanley W. *The Annotated McGuffey: Selections from the McGuffey Eclectic Readers, 1836–1920.* New York: Van Nostrand Reinhold, 1976.

Marden, Orison Swett. *How to Succeed; Or, Stepping-Stones to Fame and Fortune.* New York: The Christian Herald, 1896.

Montrose, Louis. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture." *The New Historicism.* Ed. H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989. 15–36.

Moore, Benita A. *Escape into a Labyrinth*: *F. Scott Fitzgerald, Catholic Sensibility, and the American Way.* New York: Garland, 1988.

Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Norton, 1987.

Nash, Charles C. "From West Egg to Short Hills: The Decline of the Pastoral Ideal from *The Great Gatsby* to Philip Roth's *Goodbye, Columbus." Philological Association* 13(1988): 22–27.

Stern, Milton R. *The Golden Moment*: *The Novels of F. Scott Fitzgerald.* Urbana: University of Illinois Press, 1970.

Taine, Hippolyte. *History of English Literature.* 1864. Trans. H. Van Laun. London: Chatto and Windus, 1897.

Thomas, Brook. "Preserving and Keeping Order by Killing Time in *Heart of Darkness*." *Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism.* Ed. Ross C. Murfin. New York: Bedford, 1989. 237–55.

Tillyard, E. M. W. *Elizabethan World Picture.* New York: Macmillan, 1944.

Trilling, Lionel. "F. Scott Fitzgerald." *The Liberal Imagination.* New York: Viking, 1950. 243–54. Rpt. in *The Great Gatsby: A Study.* Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 232–43.

Troy, William. "Scott Fitzgerald—The Authority of Failure." *Accent* 6 (1945). Rpt. in *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays.* Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 20–24.

الفصل العاشر

النظرية النقدية عند مثليي ومثليات الجنس و نظرية الغرابة
Lesbian, gay, and queer criticism

(تجدر الإشارة هنا إلى أن الموضوعات المطروحة في هذا الفصل تتنافى مع تعاليم ديننا الحنيف وثقافتنا العربية الأصيلة، غير أن أمانة النقل ومهنية الترجمة تقتضيان عدم إغفال أيٍّ من فصول الكتاب) في أثناء تدريسي مقرر مقدمة في النظرية النقدية أستهل أحياناً القسم المتعلق بالنقد المتعلق بمثليي ومثليات الجنس والنقد الغريب بقراءة عدد من أسماء كبار الكتاب الأميركيين و البريطانيين، مثل: أوسكار وايلد Oscar Wilde، و تينيسي ويليامز Tennessee Williams، و ويلا كاثر Willa Cather، و جيمس بولدوين James Baldwin، و أندرين ريتش Andrienne Rich، و ولت ويتمان Walt Whitman، وفيرجينيا ولف Virginia Woolf، و إليزابيث بيشوب Elizabeth Bishop، ولانغستون هيوز Langston Hughes، و إدوارد ألبي Edward Albee، وجيرترود شتاين Gertrude Stein، و دبليو إتش أودين W. H. Auden، وويليام شكسبير William Shakespeare، و كارسون ماكالارز Carson McCullers، وتي إس إليوت T. S. Eliot، و جيمس ميريل James Merril، وسارة أورني جيويت Sarah Orne Jewett، و هارت كرين Hart Crane، وويليام باروز William Burroughs، و آمي لويل Amy Lowell. و بعد ذلك أقوم بسؤال طلبتي إذا ما كانوا على دراية أن هؤلاء الأدباء مثليو الجنس، و مثليات الجنس، وثنائيو الجنس؟ و عادة ما يتبع سؤالي هذا صمت رهيب و صعوبة في الاستجابة كما لا يحدث في أي نقاش حول أي من النظريات النقدية الأخرى.

و بالطبع، أعلم أن وصمة العار المصاحبة لكون الشخص من مثليي الجنس ما زالت موجودة في المجتمع الأميركي اليوم، و أعلم أيضاً أن العديد من الطلاب قد لا يرغبون بالتعبير عما يدور في خلدهم عن الموضوع حتى يسمعوا ما سيقول زملاؤهم. فقد أخبرتني إحدى الطالبات مرةً أنها كانت تكتب ورقة بحثية عن هذا الموضوع، وأنها عندما وضعت الكتب التي تريد استعارتها أمام موظف المكتبة دار في خلدها أنه قد يتبادر إلى ذهن الموظف أنّ توجهها الجنسي غير سوي، ومن شدة الإحراج شعر برغبتها أن تصرخ: "اسمع !دعني أقلْ لك؛ أنا لست مثلية الجنس!".

و من الأسباب الأخرى التي تخلق صعوبة عند الطلاب في الحديث عن هذا الموضوع نقص المعرفة، فأعمال الكتاب من المثليين والمثليّات تمثل جزءاً ضخماً من النتاج الأدبي، وتجري قراءتها و مناقشتها في معظم مواد الأدب،

obeikandl.com

لكن الكثير من طلاب المرحلة الجامعية الأولى عادة ما يفترضون أن هؤلاء الكتاب سويون جنسياً. و تحتوي كتب المقتطفات الأدبية الأميركية أو البريطانية عادةً على مقدمات عن حياة الكتّاب المذكورة أعمالهم، ويقوم مدرسو مواد الأدب بإضافة معلومات أخرى غير المذكورة في الكتب، فمثلا قد تعلمنا الكتب، أو المدرسون أن: شارلوت جيلمان Charolotte Gilman عانت من اكتئاب شديد بعد أن وضعت ولدها الوحيد، أو أن لانغستون هيوز أوشك على الانتحار وهو شاب بسبب علاقته السيئة بوالده، أو أن زوجة روبرت فروست Robert Frost رفضت دخوله إلى الغرفة وهي تحتضر. و لكن نادراً ما تجري الإشارة إلى كون الكاتب ذا توجه جنسي غير سوي، فضلاً عن ذكر أثر هذا التوجه في النتاج الأدبي لصاحبه.

و نتساءل هنا: إذا كانت المعلومات الشخصية عن حياة الكتاب الجنسية السويّة ترتبط بتذوقنا لأعمالهم، فلماذا يجري إقصاء المعلومات الشخصية عن الحياة غير السويّة جنسيا للكتّاب؟ وإذا كانت التجربة الجنسية، أو التمييز العنصري أشياء مهمة من حياة الكتاب، فلماذا لا يعتبر مهماً أن نسلّط الضوء على القمع الذي عانى منه الكتاب غير السويين جنسياً؟ و من المعلوم للجميع اليوم أنّ أساتذة الجامعات عادة ما يتحاشون الخوض في مسائل المثليين في مواد المرحلة الجامعية الأولى، وحتى إذا جرى طرح مواد دراسية عن هذا فإنها تطرح تحت مسمى "موضوع خاص"، ولا تكون هذه المواد موجودة بانتظام في كل الفصول الدراسية على الرغم من التقدم الذي حققته الدراسات مثلية الجنس منذ سبعينيات القرن العشرين، وظهور النقد المتعلق بالمثليات، ونظرية الغرابة كقوة ضاربة في الحياة الأكاديمية في التسعينيات من نفس القرن.

ومما لا شك فيه أنّ صمت أساتذة الأدب الانجليزي حول مواضيع المثليين والمثليات يعكس بالضرورة الصمت الطويل المطبق للعديد من النقاد الأدبيين الذين حجّموا، أو تجاهلوا الهويات الجنسية للكتاب المثليين والكاتبات المثليات، والذين أيضاً شوّهوا، أو تجاوزوا عن الشخصيات الأدبية مثلية الجنس في العديد من الأعمال الأدبية.

تهميش مثليي ومثليّات الجنس

لنبدأ هنا بقراءة نقدية لرواية هنري جيمس Henry James "أهل بوسطن" (١٨٨٥) The Bostonians أعدتها ليليان فاديرمان Lillian Faderman. وتنقل لنا ليليان عن الكاتب نفسه أن الرواية تتحدث عن زواج أحد سكان بوسطن. والزواج البوسطني عبارة عن مصطلح استخدم في نهايات القرن التاسع عشر ليشير لعلاقة طويلة الأمد بين امرأتين مستقلتين مادياً، و تشتركان في نفس الاهتمامات الثقافية، والنسوية، والمهنية. إذ لم تكن مثل هذه العلاقات مستغربة في ذاك الوقت، و على الرغم من أنّه يصعب التكهن فيما إذا كان الجنس جزءاً من العلاقة، يبدو جلياً على الأقل أنه تربطهما علاقة عاطفية قوية.

و تتمثل هذه العلاقة في رواية جيمس بين أوليف و فيرينا، و هما امرأتان نشطتان في حركة المرأة في ذاك الوقت. و تنتهي علاقتهما مع بعضهما عن طريق باسيل الذي يقوم بإقناع فيرينا بترك أوليف والزواج منه. و تشير فاديرمان إلى أنه على الرغم من أن جيمس لم يعرض أوليف باعتبارها شخصية بطولية، وأنه سخر منها ومن صديقاتها إلا أنّه أيضاً عرض باسيل كرجل أناني، و همجي حانق على حركة المرأة، وهذا يعني أنّ حياة أوليف ستكون معه جحيماً. و بالمقابل كانت حياة أوليف مع فيرينا حياة سعيدة مثمرة بالإنجازات. و هنا تلفت فاديرمان انتباهنا إلى أن العديد من النقاد قالوا بأن باسيل أنقذ فيرينا مما يعتقدون أنّه علاقة غير طبيعية مع أوليف.

كيف يمكن لهؤلاء النقاد تجاهل الجوانب الإيجابية لعلاقة فيرينا مع أوليف، وبالتالي تشويه عرض جيمس لباسيل على نحو كلي؟ يبدو واضحاً أنّ تفسيرهم الذي أقحموه على العمل يرتكز على اعتقادهم بأن الحب الوحيد الطبيعي يجب أن يكون بين اثنين من جنسين مختلفين، وأنّ أي حب آخر غير طبيعي، وغير صحي، و يجب تجنبه. ونتيجة لهذا لم يستطع هؤلاء النقاد رؤية العيوب الجمة في شخصية باسيل؛ لأنه ببساطة يميل للجنس الآخر. ويعتبره هؤلاء النقاد أيضاً شخصية إيجابية وبطولية؛ لأنه أبعد فيرينا عن أوليف.

ويعتبر هذا التفسير النقدي مثالاً على "رهاب المثلية الجنسية"، أي أنه تفسير مرتكز على خوف من المثلية الجنسية و كرهٍ لها. و مما لا ريب فيه أن مثل هذه القراءة عبارة عن جزء من سياق ثقافي أكبر لعب فيه رهاب المثلية الجنسية دوراً مهماً. على الرغم من أنّ المثليين الجنسيين لا يتم زجهم اليوم في مشافي الأمراض العقلية التي كانت تجرب عليهم علاجات بغيضة مثل الصعق الكهربائي أو حتى جراحة دماغ يتم فيها قطع عصب معين. وقد بقي الأمر كذلك حتى عام ١٩٧٤ عندما تم إزالة مصطلح المثلية الجنسية من قائمة الاختلالات النفسية في الجمعية الأميركية لعلم النفس. و لم يتم رفع قانون عام ١٩٥٢ الذي يحظر هجرة مثليي الجنس إلى أميركا حتى عام ١٩٩٠. و مع هذا فما زال رهاب المثلية الجنسية بادياً في العديد من مناحي حياتنا اليوم على الرغم من المكاسب السياسية والاجتماعية الكثيرة التي حققتها مجموعات المثلية الجنسية النشطة منذ حركة تحرير مثليي الجنس التي بدأت في عام ١٩٦٩ بعد أن قام أصحاب حانة ستونوول Stonewall Inn أخيراً بالرد جسدياً على وحشية الشرطة لليلتين متتاليتين من الشغب. و يعتبر هذا الحدث الهام والمشار له عادة بـ "ستونوول" ذا أهمية رمزية كبرى؛ لأنه أعلن نقطة تحول مثليي الجنس من ضحايا عاجزين إلى مجموعات موحدة تطالب بحقوق أصحابها باعتبارهم مواطنين أمريكيين.

وما زال المثليون من الرجال والنساء يعانون اليوم من التمييز ضدهم حتى الآن في عدة مناحٍ، مثل: الجيش، والحصول على عمل و سكن، واستخدام المرافق العامة كالفنادق والحانات، وفي أمور عائلية كحق الزواج و أحقية الوصاية على أطفالهم، أو تبني الأطفال، أو تقديم العناية البديلة. وفي مضايقات رجال الشرطة لهم جسدياً، و في جرائم الكره، و في الأمور المتعلقة بمرض نقص المناعة المكتسب (الإيدز)...إلخ. ويعاني المثليون والمثليات المنتمون إلى أقليات عرقية، أي الأمريكان المنحدرين من أصول إفريقية، أو آسيوية، أو لاتينية من تمييز أكبر في المعاملة.[1]

جزء أساسي من التمييز الذي يمارس ضد المثليين والمثليات هو الاعتقادات الخاطئة السلبية عن غير السويين جنسياً ، والتي تلقى قبولاً على نحو عام ، ومن هذه الاعتقادات : القول بأن المثليين مريضون أو أشرار أو كلاهما ، ولذلك تجعلهم "طبيعتهم" هذه مفترسين جنسيين نهمين ، ومعتدين على الأطفال ، ومفسدين للشباب "بتجنيدهم" لكي يصبحوا مثلهم. ويصف اعتقاد آخر المثليين والمثليات بأنهم مجتمع صغير جداً من المنحرفين ، بينما في الحقيقة تقدر نسبة المثليين بمالا يقل عن ١٠٪ من مجموع الشعب الأميركي. ومن المفاهيم الأخرى الخاطئة عن المثليين والمثليات الاعتقاد بأن أولادهم سيكبرون ليصبحوا مثلهم ، وأنّ الشذوذ الجنسي غير المسيطر عليه سيؤدي إلى انقراض النسل البشري ، وأن المثليين مسؤولون عن انحدار قوة أميركا الخارجية.

قد يكون هذا المكان المناسب لتعريف بعض المصطلحات التي يتعلق الكثير منها بالتمييز ضد المثليين والمثليات. و هذه المصطلحات قد تقابلك عند تعاملك مع هذا النوع من النقد. مع أن مصطلح "رهاب المثلية الجنسية" يستخدم عادة للإشارة إلى خوف الشخص المرضي من حب نفس الجنس نفسه ، فإنني أستخدم هذا المصطلح هنا لأشير إلى التمييز الممنهج ضد مثليي الجنس ؛ لأنني أعتقد أنّ مثل هذا التمييز نتج جماعياً وبلا إدراك عن طريق ترويج رهاب المثلية الجنسية في الثقافة الأميركية التقليدية ، أو ما تسميها الحركة النسوية "الثقافة الذكورية". و يعني "رهاب المثلية الجنسية الباطن" كره النفس الذي يعاني منه مثليو الجنس بسبب الضغط الشديد الذي يمارسه عليهم السويون جنسيا خلال فترة انتقالهم من مرحلة المراهقة إلى مرحلة البلوغ.

وهنا يجب أن نشير إلى أن الكلمة المستخدمة أكثر عند الحديث عن التمييز الممنهج ضد المثلية الجنسية وتفضيل التوجه الجنسي السوي المرافق لهذا هي : "الغيرية الجنسية". و تدعم ثقافة الغيرية الجنسية "اشتهاء الآخر القسري" ، وهذا مصطلح استخدمته أندرين ريتش وآخرون لوصف الضغط الهائل الممارس من جهة العائلات على أولادهم وبناتهم ، ومن المدارس على الطلاب ، ومن الكنيسة على رعاياها ، و من كل وسائل الإعلام على المتابعين ليكونوا من مشتهي الجنس الآخر. و لهذا يعتبر "التمركز حول الغيرية الجنسية" ، و هو شكل ماكر آخر من أشكال التمييز ضد المثليين جنسياً ، افتراضا مدركاً أنّ اشتهاء الجنس الآخر هو الوضع الطبيعي. و لهذا يقوم "التمركز حول الغيرية الجنسية "بتهميش تجربة مثليي الجنس لدرجة تجعل قراء شعر والت ويتمان مثلاً لا ينتبهون إلى البعد المتعلق باشتهاء الجنس المماثل في شعره. ومن المثير معرفة أن مصطلحات " رهاب المثلية الجنسية ، و " الغيرية الجنسية " ، و "التمركز حول الغيرية الجنسية " عبارة عن مصطلحات تبادلية قد يستخدم أي منه في مكان الآخر ؛ لأن الفرق بينها يكمن فقط في درجة عداء المثلية الجنسية ، و قد جرى ترتيبها في الجملة من الأشد عداوة إلى الأقل عداوة.

عندما نركز اهتمامنا على مثليي و مثليات الجنس باعتبارهم مجموعة مضطهدة تصبح كلمات مثل "رهاب المثلية الجنسية ، و " الغيرية الجنسية " ، و"التمركز حول الغيرية الجنسية " عرضة لإلقاء الضوء على الطرق التي يشكل

فيها مثليّو الجنس أقلية سياسية. و هذا يعني أنهم يستحقون الحماية كباقي الأقليات في أميركا. و من المفاهيم الأخرى التي تؤكد وضع مثليي الجنس كأقلية هي : "الجوهرية البيولوجية" و نعني بها أن هناك مجموعة مثلية الجنس بطبيعتها، كما أن هناك مجموعة ذات توجه جنسي سوي بطبيعتها. ويقول منظرو المثلية الجنسية أنّ جميع البشر لديهم رغبة كامنة تجاه الجنس المشابه، وحسب وجهة النظر هذه والتي تسمى "البنائية الاجتماعية" تعتبر المثلية الجنسية والتوجه الجنسي السوي نتاجاً اجتماعياً لا بيولوجياً. و تسمى طرق فهم تجربة مثليي الجنس فيما يتعلق بكونهم أقلية بـ "رؤى اعتبار مجموعة ما أقلية"، بينما تسمى طرق فهم تجربة مثليي الجنس فيما يتعلق بالمثلية الجنسية الكامنة داخل كل البشر بـ "رؤى التعميم".[٢]

ومن المثير للاهتمام أن كلاً من هذه الرؤى الجوهرية(المقلّلة) و البنائية (المعمّمة) قد استخدمتا لمهاجمة المثلية الجنسية بالقول (١) إنّ مثليي الجنس يولدون مرضى أو (أشراراً)، و(٢) إنهم نتاج بيئة فاسدة أو (شريرة)، كما أن هاتين الرؤيتين جرى استخدامهما مرة أخرى وبطريقة التفكير نفسها للدفاع عن المثلية الجنسية والتفاخر بها عن طريق القول إنها (١) طبيعية بيولوجياً عند بعض البشر بغض النظر عن البيئة التي ولدوا فيها، ولهذا يجب قبولهم كما هم، وإنها (٢) استجابة طبيعية لظروف بيئية معينة ولهذا أيضاً يجب قبولهم باعتبارهم أشخاصاً طبيعيين.

وأشير في النهاية إلى مصطلحين يستخدمان كثيراً أيضاً للحديث عن العلاقات بين أفراد الجنس الواحد، الأول: "اشتهاء الجنس المماثل"، و الذي استخدمناه آنفاً لوصف شِعر والت ويتمان، والثاني: "التجانس الاجتماعي". و نستخدم المصطلح الأول عند الحديث عن التصورات التي توحي بانجذاب نحو الجنس المماثل، أو تلك التي قد تمس المشاعر الجنسية لدى قارئ من نفس الجنس، كالقيام بوصف حسي لنساء يساعدن بعضهن في خلع ملابسهن، أو رجال عراة يستحمون سوياً. ونستخدم مصطلح التجانس الاجتماعي للحديث عن العلاقات الوطيدة التي تجمع أفراداً من نفس الجنس، مثلا: تعتبر العلاقة بين العاهرات الثلاث (تشاينا و بولاند و ميس ماري) في رواية توني موريسون "العين الأشد زرقة" (١٩٧٠) The Bluest Eye على أنها علاقة تجانس اجتماعي. ومن الأمثلة الأخرى على هذا: العلاقة بين هاك و جيم في رواية مارك توين Mark Twain "مغامرات هاكيلبيري فين" (١٨٨٥) The Adventures of Huckleberry Finn ، أو العلاقة بين إدنا بونتيل و أديلي في رواية كيت تشوبين Kate Chopin "الصحوة" (١٨٩٩) The Awakening. و يجب التنويه هنا إلى أنّ العلاقة بين إدنا و أديلي قد تعد أيضاً اشتهاءً للجنس المماثل فيما يتعلق بوصف رد فعل إدنا الحسي حيال جمال أديلي الأخاذ.

لقد قمت إلى الآن بالحديث عن المثليين والمثليات باعتبارهم مجموعةً واحدة (مثليي الجنس)، وهذا بالطبع مبررٌ لأن كلاً منهما يمثل أقلية جنسية، و لأنّ كلاً منهما أيضاً عانى من نفس الاضطهاد الاقتصادي، والاجتماعي، والسياسي، والنفسي. و يقول عدد من المثليين والمثليات أنّ تجارب اضطهادهم المتشابهة لا تعني أن

تجاربهم الأخرى متشابهة كذلك، فالنساء المثليات، ولو أخفين حقيقتهن، كنّ يعانين أيضاً من التمييز ضدهنّ لكونهن إناثاً على النقيض من المثليين الذين أخفوا توجهاتهم الجنسية، و تمتعوا بكل فرص الذكور ومزاياهم. ونضيف هنا أن الكتاب المثليين الذين لم يخفوا حقيقة توجهاتهم الجنسية، استطاعوا أن يتمتعوا بنصيب كبير من نشر أعمالهم الأدبية بالمقارنة مع الكاتبات المثليات.

وإذا أردنا أن نبين جوانب الاختلاف بين النقد عند المثليين وذلك عند المثليات فعلينا القيام الآن بعرضهما على نحو منفصل، و من ثم القيام بمناقشة التطورات التي حصلت في كلتا المدرستين النقديتين عن طريق مناقشة حقل نقدي جديد يسمى "نظرية الغرابة"، ويعتمد هذا الحقل النقدي على وجهات نظر تفكيكية، ويتعلق بأمور مرتبطة بالهوية الجنسية عند المثليين والمثليات و السويين جنسيا أيضاً.

النقد المتعلق بالمثليّة الأنثوية

يعتقد العديد من النقاد أن مدرستي النقد **المتعلق بالمثليات** و النقد النسوي متشابهتان في كل شيء، لأنهما نبتتا من التربة ذاتها ردَّ فعلٍ للاضطهاد الذكوري، ولأن الناقدات المثليات يؤمنّ بالحركة النسوية، و لأنهن يهتممّن بالهوية الفردية، والسياسات التي تهتم بها المدرسة النسوية، و هذا طبعاً غير صحيح (انظر الفصل ٤). فبينما تناقش المدرسة النسوية أموراً تتعلق بـ التمييز الجنسي و الصعوبات التي تواجه خلق مساحة للهوية الفردية، و النشاط السياسي البعيد عن الأيديولوجيات المرتكزة على التمييز الجنسي، تهتم المدرسة المتعلقة بالمثليات بأمور تتعلق بالجنس (ذكر و أنثى)، واشتهاء الجنس الآخر. و هذا يعني أن النقد **المتعلق بالمثليات** يتعامل مع الاضطهاد النفسي، والسياسي، والاقتصادي، والاجتماعي الذي يفرض تفضيل الرجل على المرأة، كما يفرض تفضيل التوجه الجنسي المبني على اشتهاء الجنس الآخر. وهذا التفضيل الثاني بالذات هو ما يجعل نقد المثليات و النسوية متباعدين.

لقد كانت المدرسة النسوية في فترات مختلفة من الزمان، عرضة لاتهامها بالتمركز حول اشتهاء الجنس الآخر، و ميلها للتركيز على اضهاد النساء السويات جنسياً أكثر من التركيز على اضطهاد النساء على نحو عام بما في ذلك المثليات. واتهمت النسوية أيضاً بكون قادتها نساءً سويات جنسياً يخفن من أن يجري تصنيفهن على أنهن مثليات من جهة المجتمع الذكوري الأميركي الذي يعاني من رهاب المثلية الجنسية. واتهمت الحركة النسوية- المثلية أيضاً بأنها إن لم تكن قد أقصت المثليات الملونات، ومثليات الطبقة العاملة؛ فهي قد همشتهنّ، لأن هذه الحركة تماماً مثل النسوية جرى تأسيسها ووضع أهدافها بواسطة نساء الطبقة المتوسطة البيضاء.

وأعرض هذه الخلافات هنا؛ لأن المثليات -عموماً- يرفضن أن يجري تهميشهن من الحركة النسوية السوية جنسيا منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي ، والمثليات الملونات و التابعات للطبقة الكادحة يرفضن أن يجري

تهميشهن من مثليات الطبقة المتوسطة البيضاء. و هذا بالطبع جعل النقد المتعلق بالمثليات مليئا بالنظريات والنشاطات السياسية المثيرة. و هذا يعني بدوره أن الأسئلة الأساسية التي طالما تطرق لها النقد المتعلق بالمثليات ، مثل : "ما هي المثلية؟" ، "ما الذي يشكل نصاً أدبياً مثلياً؟" أصبحت الآن أكثر تعقيداً ، وبخاصة عندما يجري التطرق إلى القيود المفروضة على وجهات النظر للمثليات التي تتعلق بالأصل والعرق واللون والسلالة ، والجمال ، والتراث المعقد الذي لا يمكن فصله في كثير من الأحيان عن السلالة ، والجنس ، و الطبقة الاجتماعية ، و التوجه الجنسي في حياتنا اليومية .

وبالإضافة إلى كل هذه الأمور الأساسية في النقد المتعلق بالمثليات تبقى أسئلة مثل "من تعتبر المرأة المثلية؟" و"ما الذي يشكل نصا مثلياً؟" تابعة لنشاط نظري تحت مظلة سؤال الذات. و يجدر الإشارة هنا إلى أن هذا لا يمارس من قبل نقاد المثلية الذكورية.

ولنلق نظرة أعمق على الموضوع بطرح المزيد من الأسئلة الموضحة ، إضافة إلى السؤالين الجوهريين اللذين سبقت الإشارة إليهما : هل يمكن تعريف المرأة المثلية بأنها امرأة تمارس الجنس مع امرأة أخرى؟ وما الذي نعنيه بعملية جنسية؟ أي هل يجب أن يكون هناك التقاء للأعضاء التناسلية؟ وكيف يمكن فهم هذا التعريف عند تطبيقه على ممارسة الجنس مع الجنس الآخر؟ أي إنّ العذراء التي تعتبر نفسها سوية جنسياً لا يمكنها أن تدّعي ذلك حتى تمارس الجنس مع رجل. وهذا يعني أنّ التوجه الجنسي لا يحدد إلا عن طريق تحديد توجه الرغبة الجنسية ، وبالتالي فإن أفضل تعريف للمثلية أن نقول : هي المرأة التي تقودها رغبتها الجنسية تجاه امرأة أخرى. ومما لا شك فيه أن من ميزات مثل هذا التعريف هو السماح بوجود المثلية حتى في نطاق زواج عادي (رجل و امرأة) ؛ لأن النساء عبر التاريخ كان يجب عليهن الزواج ، سواء رغبن بذلك أم لا ، ليستمر وجودهن اقتصادياً ، أو بسبب النظام الاجتماعي الذي عشن فيه. و حسب التعريف الذي ذكرناه نستطيع القول : إن عددا من هؤلاء النسوة اللواتي وُجب عليهن الزواج و كنّ زوجات جيدات ، كانت لديهن رغبة جنسية خفية تجاه نساء أخريات ، ومن الأمثلة على هذه الحالة نذكر الكاتبة الشهيرة فيرجينيا وولف التي تزوجت من رجل ، و لكنها كانت على علاقة طويلة الأمد بامرأة اسمها فيتا ساكفيل ويست.

ماذا لو كان هناك دليل على اتصال عاطفي بين امرأتين ، كأن تقومان بتبادل رسائل تعبر عن الحب ، و لكن مثل هذه العلاقة حدثت في حقبة تاريخية غير التي نعيش فيها الآن ، إذ كيف يمكن أن نفسر تلك "العلاقة الرومانسية" بين النساء الأميركيات و البريطانيات في القرن التاسع عشر (مثل الزواج البوسطني الذي جرت الإشارة إليه آنفاً). ورغم أن الرسائل المتبادلة بين المرأتين تعبق بالحب والعاطفة ، إلا أننا لا نملك دليلاً مادياً على حدوث تفاعل جنسي ، أو رغبة جنسية.

ونستطيع القول إن تلك الحقبة التاريخية كانت شهيرة بالدفق العاطفي والكلام المنمق. وكان الإسراف بالتودد الجسدي بين النساء أمرا مقبولا بل أمرا يجري تشجيعه من قبل المجتمع الذكوري كطريقة لإبداء "الطبيعة الفياضة بالمشاعر" عند المرأة. ولهذا السبب لا نستطيع أن نعتبر الرسائل المليئة بعبارات مثل : (أحبك أكثر مما تتخيلين ، و لا أستطيع وصف حبي لك)[٣] ، مؤشراً على رغبة جنسية فضلاً عن ممارسة الجنس. و لكن هذا أيضاً لا ينفي احتمالية وجود بعد جنسي غفل عنه المجتمع الذكوري في القرن التاسع عشر. و بالطبع فإن حقيقة القيود التي كانت مفروضة على المرأة من ناحية الجنس و حتى الإدراك الجنسي ، قد دفع العديد من النساء لتطوير رغبة جنسية عارمة تجاه نساء أخريات بدون أن يدركن ذلك.

وبالتالي ، فإن التركيز الشديد على ما قد نعرفه اليوم على أنه ممارسة جنسية ، أو رغبة جنسية سيمحو بعداً مهماً من حياة النساء اللاتي لا يمكن فهمهن تماماً إلا من منظور مثلي الجنس. و ليتم تجنب هذا النوع من التجاهل ، وتعزيز التكافل بين النساء قامت منظرات المثلية بالقول إن الهوية المثلية ليست مقصورةً على الجانب الجنسي ، بل هي متعلقة أيضاً بالكم العاطفي و النفسي الذي يمكن أن تمنحه امرأة لامرأةٍ أخرى ، أي أن المرأة المثلية هي : تحديد امرأة لامرأةٍ أخرى ، و هذا التحديد لا يشترط وجود ممارسة أو رغبة جنسية.

وقد استخدمت أندرين ريتش هذه الفكرة عندما ذهبت إلى وجود ما سمته "التواصل المثلي". و تقول ريتش إن "التواصل المثلي" "يتضمن مدى — خلال حياة كل امرأة و خلال التاريخ — من تجربة معرفة الذات عند المرأة ، لا الحقيقة البسيطة القائلة بأن المرأة كان لديها رغبة بتجربة جنسية مع نساء أخريات" (٢٣٩). إن تجربة معرفة الذات عند المرأة يتضمن مثلا ، الربط العاطفي من خلال العمل أو اللعب ، و منح و أخذ الدعم النفسي ، والتجارب الممتعة المشتركة. و نضيف أن معرفة الذات عند المرأة لا يحول دون الرغبة الجنسية أو النشاط الجنسي ، و لكنه أيضا لا يتطلبهما. و بهذا يمكّن المرأة من أن تدخل وتخرج من "التواصل المثلي" متى شاءت خلال حياتها ، أو تستطيع أن تبقى بداخله دائماً. و من هذا المنطلق نقول إنّ علاقات النساء العاطفية التي شهدها القرن التاسع عشر تصلح للتحليل المثلي بغض النظر عن وجود ممارسة أو رغبة جنسية أو عدمه.

ويقول بعض المنظرين إن التقليل من شأن البعد الجنسي في المثلية ، يقلل من شأن ما هو أكثر تميزاً في التجربة المثلية ، فعندما تتوحد امرأتان جنسياً تكونان قد حرمتا النظام الذكوري من أكثر أدواته سلطة ، ألا وهي الغيرية الجنسية. فالغيرية الجنسية ليست توجها جنسياً طبيعياً للمرأة الطبيعية فحسب ، لكنها نظام سياسي يجعل المرأة خاضعة للذكور. و هذا يعني بالضرورة أنّ الذكورية و الغيرية الجنسية أمران مرتبطان ، و لهذا تؤمن المرأة المثلية بضرورة رفض كلا الأمرين و مقاومتهما.

ولهذا السبب تحديداً تجد عددا من المثليات "انفصاليات" ، أي أنهن إلى ينأين بأنفسهن عن جميع الرجال حتى المثليين منهم ، وعن النساء السويات جنسياً أيضاً. و قد يصل الأمر ببعضهنّ أن يبتعدن عن المثليات اللواتي لا يتفقن

مع وجهات نظرهن. و بالرجوع للتمييز الجنسي لحركة تحرير مثليي الجنس التي كان يسيطر عليها الذكور في ١٩٧٠ كما أسلفنا آنفا، و نزعات الغيرية الجنسية عند الحركة الأنثوية، نلاحظ أن المثليات الانفصاليات يعتقدن أن المنظمات المثلية الأنثوية فقط من ستعطي أولوية للقضايا المثلية الأنثوية. و لهذا ينظر للمرأة المثلية على أنها تمثل موقفاً سياسياً و ليس مجرد هوية جنسية.

وتقول مارلين فراي Marilyn Frye إن الانفصالية تشارك بدرجات متفاوتة في العديد من الممارسات التي قد تزيد من قوة النساء، فهي تقوم بتأمين مساكن للنساء المسحوقات و المطلقات، و خلق برامج تعليمية للمرأة، وتأسيس حانات للنساء فقط، و السعي وراء جعل الإجهاض أمراً قانونياً. و تضيف فراي أن الانفصالية تتدخل في السلوكيات الشخصية مثل إنهاء علاقة ما، أو طرد أحد من البيت، أو رفض مشاهدة برامج تلفزيونية معينة، أو صد الرجال البغيضين، وأن كل هذا يعد شكلاً من أشكال الانفصال عن الذكور، أو المؤسسات التي تدعم الذكور. وتقول فراي: " يتمتع السيد بامتياز الدخول إلى كوخ الأَمَة متى شاء، و لكن الأَمَة التي تطرد سيدها من كوخها تعلن نفسها حرة." (ص ٩٥-٩٦). و بالتالي، على الرغم من أن معظم النساء لا يخترن السياسات الانفصالية، إلا أنهن لا يجدنها غريبة كليا عن تجاربهن و لا غير متعاطفة مع النساء اللاتي يخترنها.

يبدو جلياً أنّ محاولات تعريف "المثلية الأنثوية" لتحديد الأبعاد السياسية لأشكال انفصالية المرأة أمرٌ مثير وممتع بقدر ما هو معقد أيضاً. ولا تقل محاولة تحديد "ما الذي يشكل نصاً مثليّاً" إثارةً و تعقيداً عما سبق ؛ لأننا لا يمكننا أن نعرف ما إذا كانت كاتبة ما مثلية الجنس في ضوء ما أسلفنا من الصعوبات التي ترافق تعريفاً واضحاً لها، فقد رأينا كيف أنه لا يمكننا اعتبار إحداهن مثلية لمجرد توجهها الجنسي تجاه الجنس المماثل. و بالتالي، فإن تعريف الناقدة لمصطلح "مثلية أنثوية سيحدد تعريفها لمصطلحي "الكاتبات المثليات" و "النصوص المثلية".

فمثلا قد تقول ناقدة مثلية أن كاتبة مثلية ناشطة جنسيا مثل ويلا كاثر Willa Cather أخفت ميلها مثلي الجنس في روايتها "أنتونيا خاصتي" (١٩١٨) My Antonia ، و التي تبدو من خلالها متعلقة بالغيرية الجنسية ؛ لأنها لم تستطع أن تكتب عن المثلية الأنثوية على نحو علني خوفاً من عدم نشر عملها، أو لتجنب نقد لاذع أو حتى مقاضاتها جنائياً. و تقول فيتيرلي في شرحها للعمل المذكور إنّ شخصية الراوي في العمل "جيم بيردن"، والتي حيرت الكثير من النقاد لكثرة ما فيها من تناقضات، يمكن فهمها على أنها تجسيد لرغبة كاثر مثلية الجنس. وتشير فيتيرلي إلى أنه رغم اعتراف جيم المتكرر لأنتونيا بحبه لها وبرغبته في الزواج منها إلا أن هذا لم يحدث وذلك لأسباب غير واضحة. وتتابع فيتيرلي بأن تصرفات جيم كانت أنثوية تقليدية، فنجده مثلاً يقضي معظم وقته في المطبخ، في أماكن النساء، ولا نراه أبداً منخرطاً في أي نشاط ذكوري كصيد الطيور أو صيد السمك. كما أنه لم يندمج مع رجال بلدته وكان عادة ما يظهر عداوة تجاه الامتياز الذكوري الذي يسيئون استخدامه. بل إنه عندما ذهب جيم إلى منزل ويك

الذي كان يحاول اغتصاب أنتونيا لم يقم جيم بضربه ليدافع عنها، بل ما حدث أنه جرى اغتصابه بدلاً منها، و ما يثبت هذا عودته مسرعاً إلى بيت جدته خجلاً و حانقاً مما فعله ويك، و توسله لجدته ألا تخبر أحداً حتى الطبيب. وفي النهاية تقول فيتيرلي أن جيم يكشف بشكل علني كرهه لجنس الرجال، فنراه مثلا يبدي اشمئزازه تجاه الذكورية البادية في وصفه "الأفعى غير الطبيعية و الشبيهة بالعضو الذكري في الكتاب الأول" (فيتيرلي ١٥٢):

> إن ذكورته البغيضة، و كرهه، و حركته المرنة تشعرني بالغثيان. لقد كان بسمك قدمي و بدا أن طاحونة لا تستطيع كسر حيويته المقرفة.... لقد بدا كالشر القديم الأكبر. (كاثر ٤٥- ٤٧ ؛ اقتبست في فيتيرلي ١٥٢)

وترى فيتيرلي أن التعقيدات المصاحبة لتفسير هذا العمل تُحل ببساطة إذا ما أدركنا أن جيم يجسد شخصية كاثر، ويبدو هذا مقنعا أكثر عندما نعلم أن العمل عبارة عن سيرة ذاتية.

ومن المهام الأخرى التي قد تقوم بها الناقدة المثلية هي إثبات أن النتاج الأدبي لكاتبة معينة هو المسؤول عن تشكيل هويتها المثلية، وإن لم تشر المعلومات التي تتحدث عن سيرة حياتها إلا إلى "صداقة رومانسية" مع امرأة أخرى فقط. و من الأمثلة على مثل هذا الطرح قول الناقدة باولا بينيت Paula Bennett بأن الاستراتيجيات الشعرية التي تستخدمها إميلي ديكينسون Emily Dickenson تكشف بعداً مثليّاً في شعرها المتعلق بـ "الراحة العاطفية والجنسية الهائلة" المتمثل في "علاقاتها بالنساء خلال حياتها" (ص ١٠٩). فديكينسون، على سبيل المثال، تربط عادةً التصوير المتعلق بالعضو الذكري بالخوف والاشمئزاز، كما نرى في قصيدتها "بدأت مبكرة- وأخذت كلبي" (رقم ٥٢٠) I Started Early-Took My Dog التي تكون فيها الراوية مطاردة من البحر الذي يشكل "دفقه للآلئ البيضاء" صورة جنسية ذكرية، وفي قصيدتها رقم (١٦٧٠) "في الشتاء في غرفتي" In Winter In my Room تتضايق المتحدثة من وجود "دودة" تتحول إلى "أفعى تلفها القوة".

على عكس ذلك، تلاحظ بينيت بأن ديكينسون تربط الصور الجنسية الأنثوية، و بخاصة تلك المتعلقة بالبظر وشفرات المهبل بـ"متع الجنة" (ص ١١١). و يبدو واضحا في قصيدتها رقم (٣٣٤) "كل الرسائل التي أكتب" All the Letters I write أنها تنادي على حبيب معروض كطائر، وهي تشير إلى جنسه بالضمير المحايد بشكل غامض. وتذهب بينيت إلى أن "تركيز ديكينسون على الصور الجنسية الأنثوية" (١١١) تعبر بلا ريب عن "انجذاب الشاعرة الواضح تجاه جنسها بطريقة جنسية" (١١٠). و مما تجدر الإشارة إليه هنا هو أنّ عائلة ديكينسون طلبت تدقيق رسائل ابنتهم الخاصة وتعديلها قبل نشرها، ليطمسوا الدليل على حب ابنتهم الشديد لصديقة حياتها سوزان جيلبيرت.

وقد تقوم الناقدة المثلية الجنس أيضاً بإظهار الطرق التي يحمل فيها نص جنسي غيري نية كامنة تعبر عن بعد مثلي أنثوي. وعن طريق استخدام تعريف للمثلية الأنثوية لا يتضمن وجود رغبة جنسية (تحديد امرأة لامرأةٍ أخرى) قامت باربرا سميث Barbara Smith بتحليل رواية توني موريسون Toni Morrison "سولا" (١٩٧٣) Sula. فهذا العمل الروائي يدور حول قصة توحد شابتين سوداوين لتنجوا من التمييز العنصري والجنسي الذي يمزق

حياتهما. وترى سميث، بالإضافة إلى الإشارة إلى نقد موريسون "المستمر والثابت للمؤسسات المبينة على الغيرية الجنسية مثل الزواج" (١٦٥) أن علاقة الحب العميقة الوحيدة في الرواية هي بين امرأتين، وهما الشخصيتان الرئيستان نيل وسولا. وأن كلا منهما تقوم بتحديد هوية الأخرى عن طريق التواصل العاطفي القوي الذي يصدر من زوج نيل تجاهها. وتتابع سميث بالقول إن علاقة كل من المرأتين في العمل مع الرجال علاقة غير مرضية، و أنّ سلوك سولا غير التقليدي المتمثل برفضها للزواج و إنجاب الأطفال، يمثل انتهاكاً و تحدياً للنظم الذكورية السائدة. وتفسر سميث إقامة سولا لعلاقات جنسية عابرة مع الرجال على أنه وسيلة لتتعرف قوتها الداخلية، و لتصل للتناغم الذي تريد.

وبالطبع تتبع ناقدات الأدب المثليات الجنس طرقاً أخرى في التعاطي مع النصوص، فمثلاً يحاول بعضهن تحديد ما الذي يشكل تقليداً أدبياً مثليّاً، وأي أدباء وأعمال أدبية تتبع لهذا التقليد، أي إنّهن يحاولن تحديد طريقة الكتابة المثلية المنفردة. و بالتالي نجدهن يحللن كيف يقوم التوجه الجنسي و العاطفي للكاتبات المثليات بالتأثير في طريقة تعبيرهم الأدبية، أو كيف يؤثر تقاطع السلالة مع التوجه الجنسي و العاطفي على التعبير الأدبي عند المثليات الملونات، أو كيف يؤثر تقاطع الطبقة الاجتماعية و السلالة مع التوجه الجنسي و العاطفي في التعبير الأدبي عند المثليات من الطبقة العاملة. و تقوم الناقدات المثليات أيضاً بتحليل السياسات الجنسية لنصوص معينة عن طريق تمحيص طرق عرض الشخصيات المثلية أو النساء المسترجلات في الأدب. و يقمن أيضاً بدراسة النصوص الكلاسيكية المتعلقة بالجنسية الغيرية لكي يكشفن المواقف الصريحة أو الكامنة فيها تجاه المثلية الأنثوية. ويقمن بتصويب تفسيرات الغيرية الجنسية التي لا تعترف بهن، و لا تقدر الأبعاد المثلية الكامنة في النص.

ومن الواضح ألا تغطي المحاولات و طرق النقد التي أوردناها كل النقد المثلي الأنثوي، فما ذكرناه ليس إلا عينة مصغرة، و لن تستطيع أن تتعرف على عمق النقد المثلي النثوي إلا إذا قرأ ت نقداً لعمل أدبي قامت به ناقدة مثلية الجنس.

وإذا لم تكن قد قمت بهذا بعد، فقد يفيدك قراءة بعض أعمال كاتبات مثليات معاصرات، مثل: جانيت وينتيرسون Jeanette Winterson، و غلوريا أنزالدوا Gloria Anzaldua، و ليزلي فينبيرغ Leslie Feinberg، و ميني برات Minnie Pratt، و ريتا براون Rita Brown، و باولا ألين Paula Allen، و دورثي أليسون Dorothy Allison، وآن شوكلي Ann Shockley، و مونيك ويتيغ Monique Wittig، و جيويل غوميز Jewelle Gomez، وجون أرنولد June Arnold، و فاليري ماينر Valerie Miner، و جين رول Jane Rule، وبيرثا هاريس Bertha Harris، و سارة شولمان Sarah Shulman، ونيكول بروسارد Nicole Brossard، و بالطبع أودري لوردي Audre Lorde، و أندرين ريتش.

obeikandi.com

النقد المتعلق بالمثليّة الذكورية

لا يقوم النقد المثلي الذكوري بالتركيز على ما ركز عليه النقد المثلي الأنثوي : أي أنه لا يبذل جهدا في تعريف المثلية الذكورية ، فالعلاقات الجنسية بين الرجال ، أو حتى رغبة رجل في رجل آخر جنسيا تعتبر معياراً لتحديد الشخص باعتباره مثلي الجنس في الطبقة الوسطى البيضاء في أميركا اليوم ، و لكن لا تتفق كل الثقافات مع هذا المعيار ، فمثلاً : لا يعتبر مجرد وجود رغبة جنسية بين الرجال كافية لاعتبار الشخص مثلي الجنس في ثقافة المكسيك وثقافات أميركا الجنوبية ، فما دام الرجل يتمتع بالصفات الذكورية التقليدية (قوي ، مسيطر ، حاسم) ، و يأخذ دائما دور الذكر الجنسي مُخْترِقاً لا مخترَقاً فإن هذا الشخص يعد رجلاً حقيقياً "ماتشو". و يستطيع الرجل الحقيقي "ماتشو" حسب هذه الثقافات أن يمارس الجنس مع الرجال و النساء دون أن يجري تصنيفه مِْثلِيَّ الجنس كما هو الحال في أميركا. و قد استخدم مفهوم مثلي الجنس أيضاً في ثقافة الطبقة العاملة الأميركية في بداية القرن العشرين للإشارة إلى الرجال الذين يسمحون باختراقهم بواسطة رجال آخرين في أثناء عملية جنسية ، أو للإشارة إلى الرجال الذين يتحلون بصفات أنثوية مثل الخنوع ، والخجل ، والنعومة.

وما يعقد مسألة المثلية الجنسية للطبقة البيضاء الأميركية المعاصرة أيضاً طروحات المثلية الجنسية في أثينا القديمة ، حيث لم يكن هناك تقابل واضح بين المثلية الجنسية و الغيرية الجنسية ، فالأزواج الذين يمارسون الجنس ، كان يجري اختيارهم حسب الطوائف و الطبقات الاجتماعية ، لا حسب جنسهم البيولوجي ، مثلاً : كان يجوز لذكر من الطبقة الراقية أن يمارس الجنس ، و بطريقة شرعية ، مع من هم أدنى منه اجتماعياً : نساءٌ من أي عمر ومن أي طبقة أدنى من طبقته ، و ذكور أحرار تجاوزوا مرحلة البلوغ لكنهم لم يصلوا بعد إلى مرحلة المواطنة ، أو العبيد والأجانب الذكور.

وتجدر الإشارة هنا إلى حقيقة مفادها أن مفهوم المثلية الجنسية لم يستخدم في الثقافة الأميركية الأنجلو- أوروبية حتى القرن التاسع عشر ، فقبل هذا كانت الكنيسة أو الدولة تمنع أي علاقات جنسية لا تفضي إلى التناسل ، مع العلم أن مثل هذه العلاقات لم تكن تعتبر دليلاً على هوية جنسية معينة. و لم تعرف الفكرة القائلة بأن الشخص قد يكون مثلي الجنس إلا عن طريق مهن طبية ، فهي التي ذكرت أن مثل هذه الهوية شكل من أشكال المرض. ولهذا السبب يفضل معظم المثليين اليوم أن يشار إليهم بمصطلح لوطيين gay بدلاً من مثليي الجنس homosexual ؛ لأن الأخير كان يعني اختلالاً نفسياً أو طبياً معيناً.

و على نفس المنوال ، كان ينظر إلى من "يمارس العادة السرية" على أنه صاحب هوية مرضية جنسية في القرن التاسع عشر. أي أن ما يعتبر في طب اليوم متنفساً صحياً كان يعتبر في القرن التاسع عشر شيئاً خطيرا ، لدرجة أن الأطفال الذين كانوا "يعانون" من ذلك "البلاء" كانوا يُقيّدون في أسرّتهم في الليل حتى لا يلمسوا أعضاءهم التناسلية ، وكان هناك حالات قام فيها الأطباء بحرق الأعضاء التناسلية للفتيات الصغيرات بهدف "علاجهن".

وتقع التحليلات التي قد تثير اهتمام نقاد المثلية على نحو عام تحت مظلة ما يمكن تسميته "إدراك المثلية الذكورية"، مثلاً: كيف يؤثر كون الشخص مثلياً على طريقته في رؤية العالم، و رؤية النفس والآخرين، والاستجابة للموسيقى والفنون وإبداعها، وإنتاج الأدب وتفسيره، والتجارب عامة، والتعبير عن المشاعر. ويتضمن "إدراك المثلية الذكورية" في ثقافة غيرية الجنس التي نعيشها الآن في القرن الواحد والعشرين، على إدراك المثلي الجنس لكونه مختلفاً عن أفراد الثقافة المهيمنة، وبالتالي إدراكه لكم المشاعر الضخم و المعقد الناتج عن القمع الاجتماعي الخفي. وهذا يعني أنّ رؤية العالم كمثلي الجنس تتضمن بالضرورة رؤية الطرق التي يتعامل من خلالها المثلي مع حقيقة القمع الاجتماعي الذي يمارس عليه لأنه مثلي الجنس. وهناك ثلاثة مجالات رئيسة لـ"إدراك المثلية الذكورية"، يجري من خلالها الاستجابة للغيرية الجنسية والرد عليها، وهي: ارتداء ملابس الجنس الآخر، والتخييم، و التعامل مع أمور تتعلق بمرض نقص المناعة المكتسب.

والمقصود "بارتداء ملابس الجنس الآخر" هو ارتداء ملابس النساء بواسطة الرجال المثليين. ومن يقوم بهذا الأمر من المثليين يسمون "بملكات ارتداء ملابس الجنس الآخر"، حيث يقوم بعضهم بهذا على الدوام، ويقوم البعض الآخر بفعل هذا على نحو مهني و لأغراض معينة. و لكن تجدر الإشارة هنا إلى أنه لا يقوم كل المثليين بارتداء ملابس النساء، ولا يعني هذا أيضاً أن كل من ارتدى ملابس نساء يعتبر مثلي الجنس. و يعد ارتداء ملابس النساء عند العديد من المثليين طريقة تعبير وتسلية يمكن استخدامها تصريحاً سياسياً يناوئ للإدوار الجنسية التقليدية. ولا يعتبر ارتداء ملابس الجنس الآخر من جهة المثليين نوعا من تمني مثلي الجنس لو كان امرأة، بل يعني فقط إظهار جزئه الأنثوي، أو عدم إذعانه للتقاليد الجنسية. و يعد ارتداء ملابس الجنس الآخر عند الكثير من المثليين نوعا من الحراك السياسي الذي يستخدم للفت الانتباه إلى المثليين، وانتقاد السياسات الدينية والحكومات التي تعاني من رهاب المثلية الجنسية، وجمع الأموال لمحاربة مرض نقص المناعة المكتسب. و نقول هنا إنه مهما كان السبب وراء ارتداء ملابس الجنس الآخر من جهة المثليين، فهو يعد وسيلة لرفض استبداد الغيرية الجنسية و قمعها، و دعوة للجميع إلى التفكير بهوياتنا الجنسية عن طريق تحدي الأدوار الجنسية التقليدية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ المثليات يقمن أحياناً بارتداء ملابس الرجال، ومن أشهر من قمن بهذا إلفيس هيرسيلفيس Elvis Herselvis، وهي من قامت بالسخرية من مقلديها، وتتضمن أعمالها مناقشة تعاطيها المخدرات ونزعاتها الجنسية . و لكن لا يعد ارتداء ملابس الجنس الآخر عند المثليات شيئاً جوهريا و مهماً، كما هو عند المثليين، و يعود السبب في هذا إلى كون ارتداء النساء للملابس الذكورية و قيامهن بقص شعرهن أموراً اعتيادية ومقبولة منذ ستينيات القرن الماضي. و نضيف أنه، وعلى نحو عام، لم يصبح ارتداء النساء للملابس الذكورية وقص الشعر (مثل هندام نوعية بوتش) أو تلك المميزة للجنس (مثلا الهندام الأنثوي المثلي الشائع في السبعينيات) جزءا

من التعبير عن الذات أو التوجه السياسي الصامت كما هو عليه الحال مع ملكات ارتداء ملابس الجنس الآخر "المثليين". وبالتالي، مع أن المثليات اللاتي ارتدين هندام بوتش تعرضن مرارا للضرب و الاغتصاب و خصوصا أثناء فترات القمع- الخمسينيات- إلا أن ارتداءهن لملابس الجنس الآخر لم يلفت الانتباه كما حصل مع ملكات ارتداء ملابس الجنس الآخر "المثليين".

وننتقل الآن إلى المجال الثاني من "إدراك المثلية الذكورية"، وهو "التخييم": إذ يعد ارتداء ملابس الجنس الآخر المزخرفة مثالاً عليه، وعلى العموم فهو شكل من أشكال التعبير المتميز عن عدم الوقار، والخداع، والمبالغة، والتكلف، والذي يجري عادة بطريقة مسرحية ماكرة و مضحكة يجري فيها دمج الحدود الجنسية مع بعضها، ليتسنى السخرية من السلطة و المعايير التقليدية للسلوك. و يجري هذا عن طريق المبالغة في الإيماءات والوقفات و الصوت. فتخيل مثالاً على التخييم ارتداء ملابس النساء بطريقة مضحكة، بينما يجري تمثيل الزواج الملكي بين الملكة إليزابيث و الأمير فيليب، أو عرضٍ عن الناشطة ضد المثلية الذكورية أنيتا برايانت و هي تخاطب مجلس الشيوخ الأميركي عن "القيم العائلية". و لا يتطلب الأمر أن يكون الشخص مثلياً ليقوم بالتخييم، فهو بطريقة أو بأخرى يعتمد على فهم المشاهد كما يعتمد على نية المؤدي. لذلك، فالتخييم الذي جرى حول جودي جارلاند، و لاعب كرة السلة السابق دينيس رودمان، أو ذاك حول بيت ميدلار، أو حول مادونا (خذ مثلا كم مرة ارتدت مادونا حمالة الصدر فوق ملابسها لا تحتها) جاء تقديره من عند العديد من مناصري المثليين . ويعتبر مبدأ "التخييم" أيضاً طريقة فاعلة لتأكيد اختلاف المثليين عن ثقافة الغيرية الجنسية، و لتجريد الغيرية الجنسية من سطوتها، و لشفاء النفس من خلال الضحك. لذلك ينظر إلى هذا المجال من "إدراك المثلية الذكورية" كانتقال من مرحلة كون المثليين ضحايا لا حول لهم ولا قوة إلى مجموعة تتمتع بالقوة.

ومما لا شك فيه أن التعايش مع حقيقة مرض نقص المناعة المكتسب (AIDS) و التمييز المتعلق بالمصابين به، كان بلا شك أحد أجزاء "إدراك المثلية الذكورية" في أواخر ثمانينيات القرن الماضي. و قد تأثر المثليون كثيراً بسبب عدم تمويل الحكومة لأي إجراء بحثي لعلاج الإيدز، حتى أصبح المرض يمثل تهديداً على المواطنين السويين جنسياً أيضاً. و تأثروا أيضا بتردد بعض ممارسي الطب من معالجة مرضى نقص المناعة المكتسب، و من عدم معاملتهم لهم باحترام، فضلا عن التمييز ضدهم في بيئة العمل، سواء كانوا مصابين أو حاملين له (HIV) . و يضاف لكل هذا الجهد الجسدي و العاطفي جراء الاعتناء بأصدقاء أو أحباء ينازعون الموت من هذا المرض.

لقد ظهر مرض نقص المناعة المكتسب في عام ١٩٨١ لأول مرة، و قبل انتهاء عقد الثمانينيات كان المرض قد حصد أرواح عدد كبير من الرجال يفوق بستة أضعاف عدد الجنود الأميركيين الذين قتلوا في حرب فيتنام. و قد كانت ردة فعل مجتمع المثليين على هذا المرض إيجابية فاعلة، حيث شكلوا منظمات سياسية مثل "تحالف الإيدز

obeikandl.com

لإطلاق القوة" (والذي يرمز له ب تألق) ACT UP لكي يحصلوا على الدعم لقضيتهم و ليتم التعامل مع هذا المرض بشكل مناسب. وقد سارعت المثليات إلى دعم مجتمع المثليين في احتجاجاتهم وفي العناية أيضاً بمرضاهم الموشكين على الموت، وقد أدى هذا بلا شك إلى تمتين الروابط بين المجموعتين. تقول مارغريت كروكشانك Margaret Cruikshank عن هذا: "لقد شكل من تم تصنيفهم على أنهم منحرفون وغير منسجمين مع المجتمع حركة مساعدة ذاتية كانت الأكبر على مستوى العمل التطوعي في تاريخ الأمة." (ص ١٨٢-١٨٣).

على الرغم من أن النقد المثلي الأنثوي والنقد المثلي الذكوري يركزان على قضايا نظرية مختلفة، إلا أن هناك نسبة جيدة من التشابه في التعاطي مع النصوص الأدبية على الرغم من تركيز كل منهما على نواح نظرية مختلفة، فمثلاً: النقد المثلي الذكوري يقوم بما قام به النقد المثلي الأنثوي من محاولة تحديد ما الذي يشكل الحس الأدبي المثلي الذكوري، أو طريقة كتابة مثلية ذكورية فريدة، أو تحديد الأعمال و الكتب التي تتعرض لمسائل المثليين. ويقوم النقد المثلي الذكوري أيضاً بدراسة كيفية تأثير فكرة "إدراك المثلية الذكورية" على التعبير الأدبي، و دراسة الطرق التي تحتوي فيها النصوص المثلية على بعد اشتهاء الجنس المماثل. كما يحاول النقد المثلي الذكوري أن يعيد اكتشاف النقاد المثليين السابقين الذين تعرضت أعمالهم للتشويه، والقمع، وعدم التقدير. ومن الأمور الأخرى التي يحاول النقد المثلي الذكوري التعامل معها تحديد السياسات الجنسية لنصوص معينة عن طريق تحليل كيفية عرض مثليي الجنس في كل من النصوص المثلية الذكورية والسوية أيضاً. و يقوم النقاد المثليون أخيراً بتصحيح تفسيرات الغيرية الجنسية التي لا تقدّر "إدراك المثلية الذكورية". و للمزيد من الإيضاح حول ما يقوم به النقاد المثليون سنقوم بطرح ثلاثة أمثلة: تحليل صوت والت ويتمان الشاعري، و دراسة عرض الهوية المثلية في أعمال الروائي إدموند وايت Edmund White، و الدفاع عن "إدراك المثلية الذكورية" في مسرحيات تينيسي ويليامز Tennessee Williams.

و في "تخييم والت ويتمان" يوسع كارل كيلر Karl keller فهمنا لمشروع ويتمان الشعري من خلال تحليله المثير للطرق التي يمكن من خلالها رؤية تقديمه لنفسه في شعره باعتباره شكلا من أشكال "التخييم". ويقول كيلر إننا "نرى هذا في الإيماءات المزخرفة، و النغمة المبالغ فيها، ولعب الأدوار المتكلفة، والإسهاب اللغوي" (١١٥) الذي يلازم الشاعر في شعره، كما هو الحال في قصيدته الشهيرة "أغنيتي" (١٨٥٥). ويقول كيلر "إن الذين يتحسرون على التناقض بين ادعاء ويتمان أن شعره....يكشف شخصيته على نحو جلي و يكشف أيضا ندرة أحداث حقيقية و تفصيلية في القصيدة فشلوا في النظر ... إلى عمل ويتمان مع الصوت" (١١٥). "فالشاعر من يمثل" (١١٥)، و هنا يجزم كيلر أن خواص التخييم لتمثيله تكشف البعد الإغرائي "هلم!" (١١٦) في صوته و وقفته التي، و بطريقة مضحكة، تجعل أفكاره العليا عن الاتحاد مع الطبيعة و مع البشر الآخرين تبدو جنسية. ويتمان "لا يضحك من الأشياء التي يتكلم عنها بل يجعل ما فيها مضحكا" و هذا، كما يقول كيلر، من أجل "تكثيف المتعة من العالم حوله" (١١٨). ومشيراً للشاعر على أنه "ماي ويست الأدب الأميركي" يقول كيلر أن ويتمان لا يكشف نفسه للقارئ عن طريق "عرض شخصيته كلها علينا" بل عن طريق "عرض عدد من الاحتمالات التي تعبر عن نفسه" (١١٥).

ومن الأمثلة الأخرى على النقد المثلي الذكوري ذاك المقال الذي كتبه نيكولاس راديل Nicholas Radel تحت عنوان "الأنا كالآخر: سياسات الهوية في أعمال إدموند وايت". و يقول راديل إن "الهوية المثلية تشكل الموضوع الصريح في العديد من أعمال وايت"، و إنّ العديد من الشخصيات المثلية فيها "تفشل في الوصول إلى مفهوم متسق و مترابط للأنا"، وإنّ هذا الفشل يمكن إرجاعه إلى الاختلافات الجنسية" (١٧٥). وهذا يعني أن وايت يعرض في أعماله الآثار الهدامة للثقافة الأميركية التي تعاني من رهاب المثلية الجنسية على المثليين و الصبيان الذين ينشؤون في هذه الثقافة. و من أكثر هذه الآثار الهدامة خطراً هي فكرة كره الذات المكتسب. و يشير راديل إلى أن شخصيات وايت المثلية تعاني من انقسام داخلي بين ما يعتبرونه "الأنا الجوهرية" و "الأنا مثلية الجنس كالآخر" (١٧٦). إن هذه التجربة من الغربة عن النفس تقلل من شأن الهوية المثلية و المجتمع المثلي الذكوري. و هنا يطرح رانديل سؤالاً: كيف يمكن للرجل المثلي أن يشعر أنه ينتمي إلى مجتمع مثليّ إذا كان يشعر بنفور من حقيقة مثليته؟ ويتابع رانديل بالقول: إن هذا النفور من الأنا المثلية لا يعود لمشاكل نفسية، بل يعود للقمع الذي تمارسه الغيرية الجنسية. و لذلك "قد نرى روايات وايت باعتبارها جزءاً من الأدوات التاريخية لكشف [الأنا] المثلية بينما تستجيب للضغط السياسي من الثقافة العامة" (١٧٦).

ونصل الآن إلى المثال الثالث: يقول جاك بابوشيو Jack Babuscio في مقالته المعنونة "التخييم وإدراك المثلية الذكورية": إن النقاد فشلوا في تقدير الأبعاد التي تعرضها بطلات تينيسي ويليامز—و أشهرهن بلانش دوبوا في مسرحية "عربة اسمها الرغبة" (١٩٤٧) A Streetcar Named Desire — فهذه الشخصيات النسائية تعبّر عن مشاعر الكاتب باعتباره مثلي الجنس: أي أنّهن صورة لويليامز نفسه مرتدياً ملابس نسائية، ليعبر عن قلقه وتوتره والصراعات الكامنة داخله لكونه مثلي الجنس، فمثلاً: يعرض في أعماله الصراع بين الجسد وحاجاته ورغباته، وحاجات الروح ورغباتها: المتعة الجسدية، والخوف من بلوغ أرذل العمر في مجتمع مثلي الجنس مهمش. وخلص النقاد حسب قول بابوشيو إلى أن أعمال ويليامز لا تتبع لثقافة الغيرية الجنسية السائدة. باختصار، يؤمن النقاد أن إدراك المثلية الذكورية يتواصل فقط مع المثليين.

وعلى النقيض من هذا يجزم بابوشيو أن تجربة ويليامز على هوامش الثقافة الأميركية "خوف وشك و حتى كره" (٤٣) منحته موقفاً متميزا يستطيع من خلاله فهم صراعات الحياة البشرية— نفس الموقف المتميز الذي حظيت به الأقليات— لأنه اضطر لعرض الأمور بشكل مكثف مع وجود هذه الصراعات. و لهذا يقول بابوشيو أن الإنتاج الأدبي لكل الكتّاب الجيدين يتضمن تحول تجاربهم الشخصية لأعمال أدبية، فها هو ماكسين فوك في عمله "ليلة الإغوانا" (١٩٦٢) تقول إننا جميعا نصل نقطة ما في حياتنا لا بد عندها من الثبات على شيء يناسبنا، و هي هنا بالطبع لا تتكلم عن مجتمع المثليين فقط، بل عن المجتمع البشري أجمع.

وكما كان الحال مع النقد المثلي الأنثوي، فإن الأمثلة التي طرحناها عن النقد المثلي الذكوري لا تغطي كل المجالات التي قد يخوض فيها النقاد المثليون، و لكنها مطروحة فقط باعتبارها نماذج على الطرق النقدية التي يمارسها نقاد المثلية الذكورية، وقد توسع معرفتك عن هذا النوع من النقد من خلال قراءة المزيد من النقد المثلي الذكوري.

و بالإضافة لهذا حبذا لو قرأت أعمالاً أدبية لكتاب مثليي الجنس معاصرين تشكل كتاباتهم محط اهتمام النقاد. نذكر منهم: ديفيد فينبيرغ David Feinberg، و توني كوشنر Tony Kushner، وديفيد ليفيت David Leavitt، وإدموند وايت، و بول مونيت Paul Monette، و مارك دوتي Mark Doty، و راندي شيلتس Randy Shilts، ودينيس كوبر Dennis Cooper، و نيل بارتليت Neil Bartlet، و ألان غورغانوس Allan Gurganus، و أندرو هويليران Andrew Holleran، و ساموبل ديلاني Samuel Delany، و ديل بيك Dale Peck، و جون ريتشي John Rechy، وبول راسيل Paul Russel، و ماثيو ستادلار Mathew Stadler، و بيتر ويلتنر Peter Weltner.

النقد الغريب

إنّ أول ما يتبادر إلى ذهن الطالب المقبل حديثاً على دراسة النقدين المثلية الذكورية والمثلية النسوية، هو معرفة السبب الذي يكمن وراء اختيار مثليي الجنس رجالاً ونساءً كلمة "غريب" التي تدل على رهاب المثلية الجنسية لوصف طرق تعاطيهم مع النصوص. هناك إجابات عديدة عن هذا السؤال، وسوف تفيدنا هذه الإجابات في تقديم بعض أهم مبادئ نظرية الغرابة.

أولاً: إنّ استخدام مصطلح "غريب" يمكن أن ينظر إليه على أنه محاولة لاستعادة الكلمة ممن استخدموها على نحو رهابي ليظهروا للجميع أنّه لا يسمح للغيرية الجنسية بتعريف ما هو مثلي الجنس ذكوري أو أنثوي. لقد استخدم المثليون هذه الكلمة ليقولوا "لسنا خائفين من أن ترونا"، "ليس من حقكم أن تقولوا لنا من نحن"، "نحن نعرّف أنفسنا من نكون"، و "نحن فخورون بكوننا مختلفين". يبدو أنّ مثليي الجنس قد تعلموا أنّ المصطلح الذي استخدم لقمعهم يمكن استخدامه أيضاً كوسيلة للتغيير.

ثانياً: تبنى بعض المثليين و المثليات هذا المصطلح باعتباره تصنيفاً شمولياً للإشارة إلى التجارب والقواعد الثقافية والسياسية المشتركة بين المثليين و المثليات ، و ثنائيي الجنس "خنثى"، و كل البشر الذين يعتبرون أنفسهم غير سويين. و يعمل هذا المصطلح بهذه الطريقة على توحيد المجموعات المنقسمة التي نشأت بشكل جزئي من الطبقة المتوسطة البيضاء لدعم حركة تحرر المثليين، والحركات النسوية في بداية سبعينيات القرن العشرين. و لأن هذه المجموعات هي نتاج الطبقة البيضاء المتوسطة ظلت تجارب مثليي الجنس الملونين و التابعين للطبقة العاملة مهمشة طوال السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي. و نضيف أنه من ضمن المجموعات الأخرى التي تم تهميشها أيضاً ظاهرة الأزواج التي تجمع "المثليات الأنثويات و المسترجلات" و التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات. و كان

"الزوج المكون من أنثى و مسترجلة" يحاكي زوجاً سوياً مكوناً من رجل و امرأة في كل شيء (قصة الشعر، والملابس، و الشخصية). وقد جرى انتقاد هذه الظاهرة ورفضها لأنها تحاكي عدم توازن القوى الموجود عادة في العلاقات السوية. و بهذا نرى أن مصطلح "غريب" سعى لعلاج هذه الاختلافات وهذا التشرذم عن طريق عرض هوية جمعية يتبع لها كل من ليس بسوي.

ثالثاً: تستخدم كلمة "غريب" للإشارة إلى منظور نظري معين، فكلمة مثلية الجنس و مثلي الجنس من منظور نظري تعني فئة معرّفة و محددة (المثلية الجنسية) و التي تتقابل مع فئة أخرى معرفة و محددة (الغيرية الجنسية). و فيما يتعلق بنظرية الغرابة، فإن الفئات الجنسية لا يمكن تحديدها عن طريق تقابل بسيط بين مثلي و غيري. وينظر نقاد هذه النظرية إلى "النفس" و الهوية الجنسية على أن كلاً منهما شيء غير مستقر، ومجموعة من الأنفس المحتملة، فرغبتنا الجنسية قد تتغير من وقت لآخر. وهذا يعني بالضرورة أنّ حقيقتنا الجنسية لا يسيطر عليها من قبل جنسنا البيولوجي (ذكر و أنثى)، و لا من قبل الثقافة التي تترجم جنسنا البيولوجي إلى أدوار (ذكري و أنثوي)، فالحقيقة الجنسية تتجاوز هذه التعريفات و المحددات الضيقة.

ويضيف نقاد نظرية الغرابة أنّ الغيرية الجنسية ليست النمط الطبيعي الذي يمكن تعريف المثلية الجنسية بالاستناد لها؛ لأن الحقيقة الجنسية البشرية لا يمكن حصرها في مفاهيم ضيقة كمثلي وغيري. و يعود هذا إلى سبب واحد، وهو أنّ هذه المفاهيم تحجم من الحقيقة الجنسية لتتعلق فقط بالجنس البيولوجي للشريك، وإذا أردنا صياغة هذا حسب علم النفس نقول "لتتعلق فقط باختيار المفعول به". و تقول إيف كوسوفسكي سيدغويك Eve Kosofsky Segwick في هذا السياق إنّ تعقيدات الحقيقة الجنسية البشرية يمكن فهمها أيضاً من خلال عدد كبير من الأزواج المتقابلة غير مثلي و غيري، فمثلاً قد نبني تعريف حقيقة جنسية الفرد على تفضيلاته لشريك كبير في العمر أو صغير، أو تفضيله لشريك بشري أو حيواني، أو شريك واحد أو مجموعة، أو تفضيل النفس (العادة السرية) على الآخر. و تتابع سيدغويك بالقول إنّ تحديد حقيقة جنسية الفرد قد يعتمد على متقابلات مثل جنس يصل لذروة الشهوة وجنس لا يفعل ذلك، أو جنس يتم باستخدام جسد بشري أو أعضاء جنسية صناعية، أو جنس عام وخاص، أو عفوي و مرتب (ص ٥٧). و تنهي سيدغويك كلامها بالقول إن الحقيقة الجنسية قد تعتمد أيضاً على تفضيل أفعال جنسية معينة، أو إحساس معين.

إذاً فحقيقتنا الجنسية حسب نظرية الغرابة ليست إلا نتاجاً اجتماعياً، لا فطرياً، و قد رأينا آنفاً أمثلة على هذا عندما ناقشنا كيف كانت التصنيفات الجنسية في أثينا القديمة، و كيف اختلفت تعريفات المثلية الجنسية بين أميركا الجنوبية والطبقة العاملة الأميركية في بداية القرن العشرين، والطبقة البيضاء الوسطى في أميركا اليوم. و يدفعنا هذا الطرح إلى قراءة الأعمال الأدبية القديمة، لا من وجهة نظرنا عن الحقيقة الجنسية اليوم، بل من خلال تعريفها في الثقافة التي ظهرت فيها.

ويبدو جلياً الآن أنّ كلمة "غريب" تحوي معانيَ عدة في الدراسات الأدبية اليوم، فهي مصطلح شمولي يمكن استخدامه للإشارة إلى أي نقد أدبي يفسر نصاً من منظور غير سوي جنسياً، و بالتالي فإن أي مثال من الأمثلة التي ضربناها على النقد المثلي الذكوري و الأنثوي يمكن وضعه في مجموعة من مقالات على نظرية الغرابة. ولكن إذا ما قمنا بتحديد معنى هذه النظرية الضيق سنرى أنّها تقرأ النصوص لتظهر نوعية المشاكل التي تبدو من خلال عرض التصنيفات و الفئات الجنسية، أي أنها تظهر كيف تتهاوى هذه التصنيفات، أو كيف تلتقي، أو كيف تكون عاجزة عن التعبير عن المدى العريض للحقيقة الجنسية البشرية. و للمزيد من الإيضاح فلنأخذ أمثلة مبسطة.

المثال الأول أننا إذا قمنا بتطبيق نظرية الغرابة على قصة ويليام فوكنر William Faulkner "وردة لإيميلي" A Rose For Emily (١٩٣١)، فقد نجده يحتوي على تحليل لكيفية فشل التعريفات التقليدية للهوية الجنسية (ذكر وأنثى) في شرح شخصية "إميلي"، فتصنيف حقيقتها الجنسية ليس بثابت، إذ نراها تتأرجّح بين الأنثوية والذكورية، فهي العذراء النحيلة المسيطر عليها من قبل والدها، وهي في الوقت نفسه شخص يخالف الأعراف ويأخذ ما يريد من هومر بارون، حتى إنها أخذت حياته بقتله. و تظهر إميلي أيضاً في القصة طفلةً تحب فن الرسم الصيني، وهي في الوقت نفسه شخص قوي يفرض رؤيته وإرادته على الرجال في مكتب البريد، والكنيسة، ولدى جابي الضرائب، والصيدلاني.

يشير كل هذا إلى أن عرض شخصية إيميلي يتجاوز مسألة التقابل البسيط بين مثلي و غيري، فحسب هذا التقابل البيولوجي نرى هومر وإيميلي زوجاً طبيعياً (فهو رجل و هي امرأة)، ولكن النص يعرض إميلي شخصيةً تتأرجّح بين ما هو ذكري و ما هو أنثوي. و بالتالي قد يصح القول إن العلاقة بين هومر و إميلي ليست علاقة غيرية سوية، فأحياناً تبدو علاقتهما كعلاقة رجل برجل آخر. وهكذا، فإن "وردة لإيميلي" تعد أيضاً نصاً غريباً يكشف حدود التعاريف التقليدية لصنف الجنس و النشاط الجنسي.

والمثال الثاني أن تطبيق نظرية الغرابة على قصيدة والت ويتمان "أغنيتي" قد يكشف كيفية قيام البعد الشهواني بدفعنا على توسيع فهمنا لما هو جنسي. إذ إن إحدى سمات القصيدة هذه هي الاستجابة المليئة بالحيوية للحياة، فالمتكلم في القصيدة، والذي يعرف نفسه باعتباره ويتمان يكشف جمال الطبيعة، و تجارب التوحد الروحي مع الأميركيين، ويحتفي بمتعة كون الشخص حياً. لقد سبق لنا أن رأينا كيف قام الناقد كارل كيلر بتحليل أسلوب التخييم عند ويتمان، وكيف قام هذا الأسلوب بكشف النغمة الإغرائية و الشهوانية، و لكن نظرية الغرابة تركز على أمور أخرى، مثل: التجربة الشهوانية التي تتجاوز تعريف الطبقة المتوسطة للمثلية الجنسية؛ لأن العرض الجنسي في قصيدة ويتمان يتجاوز بلا ريب حدود الرغبة المثلية.

إنّ التعريف الضمني للجنس في القصيدة يشمل أبعاداً شهوانية كثيرة، حيث قالت إيف كوسوفسكي سيدجويك أنها جرى إهمالها في التعريفات الجنسية المنبثقة من تقابل المثلية الجنسية و الغيرية الجنسية. و نلاحظ أنه ومن

obeikandl.com

خلال تحديق ويتمان في القصيدة نرى أن كل تجربة تقريباً تمتلك خاصية شهوانية، فهي لا تعرض وصفاً شهوانيا لرجال يستحمون فقط(منظر شهواني للمثلية الجنسية)، بل أيضاً لامرأة شابة تراقبهم عن بعد. حتى المكان نفسه في المشهد يعبر عن الخصوصية (العزلة) و العمومية (في العراء) بنفس الوقت. و يقوم ويتمان أيضا من خلال تحديقه بإضفاء حس شهواني على أجساد النساء والرجال الصحية الرائعة، وعلى الأماكن التي يسكنونها : الجبال الرائعة، والحقول الخصبة، والموانئ المزدحمة، و المدن المزدهرة). و بالإضافة لهذا كله، يعرض ويتمان بطريقة شهوانية رجالا و نساء مسنين موقرين، و قوة و صفاء الحيوانات، و البحر، وعلى كل ما هو مرئي في جسده. إذاً فقصيدة ويتمان لا تتحدث عن اشتهاء الجنس المماثل فقط، بل عن العالم الشهواني بشكل كلي. أو على نحو لا يمكن فهم قصيدته إلا إذا تجاوزنا تعريفات الهوية الجنسية البشرية التي ترتكز على الحدود البيولوجية للحقيقة الجنسية ورغباتها.

وأخيراً نورد تطبيق نظرية الغرابة على رواية توني موريسون Toni Morrison "المحبوبة" (١٩٨٧) Beloved : وتقوم هذه النظرية بالتركيز على هجر التصنيفات التقليدية بين حب الجنس المماثل وحب الجنس المغاير، وبين ما هو طبيعي وغير طبيعي. فمثلاً قامت المحبوبة بإقامة علاقة جنسية مع بول دي لتقلد التزاوج بين السلاحف التي رأتها في الغابة (طبيعي)، ومن ثم حملت (شاهدت بطنها يكبر مع انتهاء الرواية و الإشارة لحملها من قبل المرأة التي جاءت لتنقذ سيث). و يمكن فهم الحمل هنا على أن المحبوبة حامل بنفسها : تحاول أن تلد نفسها من جديد لتأخذ مكانا في العالم الطبيعي الذي تسكنه سيث و دينفر، وبالتالي تخرج من الظلام غير الطبيعي الذي يهدد دوما بابتلاعها. و لأن أبو جنينها هجرها، انتقلت المحبوبة لتعيش مع سيث التي ستكون أماً ثانية للطفل (غير طبيعي). وهنا نرى أن المحبوبة تُعرض و كأنها مفترس جنسي يستنزف حياة شريكته (سيث) لتلد نفسها من جديد، ويبدو هذا جلياً لأن سيث تنحف تدريجيا، بينما تزداد المحبوبة اكتنازاً. و يحدث كل هذا في جزء من السرد عن حب نفس الجنس—مزيج من الحب العائلي و الرومانسي بين دينفر و المحبوبة و سيث—الذي يبدو بلا ريب أقوى بكثير من الجنس الوحشي الخالي من المشاعر بين المحبوبة و بول دي، أو ذاك بين بول دي و سيث. و بالتأكيد فإن تقارب المحبوبة العاطفي من سيث، أو تقارب دينفر من المحبوبة، جرى وصفه كأمر رومانسي، و حتى جنسي، واللغة في وصف كل هذا ذاخرة بالعواطف الجياشة. و لذلك يمكن القول هنا أن شخصية المحبوبة مغروسة في الغرابة— حيث ترفض أن تقيد نفسها بالمفاهيم التقليدية عن الجنس وعما هو طبيعي— المسئولة عن جزء كبير من تواصل السرد، والمعنى، و القوة العاطفية.

وإذا كانت هذه الأمثلة التي طرحناها أكثر تعقيداً من تلك التي طرحناها عند مناقشة النقدين المتعلقين بالمثلية الذكورية والأنثوية ، فإنّ ذلك يعود إلى مشروع نظرية الغرابة التفكيكي الذي يقوم على أن الحقيقة الجنسية البشرية غير مستقرة. و كما هو الحال مع الاتجاهات الفلسفية الحديثة في الدراسات الأدبية المثلية الذكورية والأنثوية، تعدنا نظرية الغرابة بمستقبل مثير من التبحر النظري والتجريبي.[٤]

openkang.com

بعض الصفات المشتركة بين النقد المثلي الذكوري، والمثلي الأنثوي،والغريب

على الرغم من الاختلافات التي لاحظناها بين النقد المثلي الذكوري، و الأنثوي، والغريب إلا أنّ هناك تلاقياً كبيراً بين طرق تعاطي هذه الأنواع الثلاثة مع الأدب، فالكثير من النقاد المثليين والناقدات المثليات يجمعون بين استخدام الرؤى التفكيكية التي تطرحها نظرية الغرابة و الاهتمامات السياسية و الاجتماعية التي يستخدمها النقد المثلي الذكوري والأنثوي. و يجدر التذكير هنا بأن الكثير ممن يتبعون نظرية الغرابة ما انفكوا يصفون أنفسهم بأنهم مثليون أو مثليات.

ومن الأمور الأخرى التي تجمع المجالات النقدية الثلاثة هي الاهتمام بالمواضيع نفسها التي تمر في الأعمال الأدبية، مثل: رحلة تحقيق الذات بما في ذلك اكتشاف غرابة التوجه الجنسي، و التجربة الجنسية الأولى كمثلي، والتعامل مع رهاب المثلية الجنسية، والتمييز الذي تمارسه الغيرية الجنسية، و التركيبة النفسية لكره مثلي الجنس لنفسه، وتجاوز هذا الكره، وكيفية التعامل مع التهميش و الوحدة، وتكوين حياة مع الشريك المثلي الجنس أو الشريكة المثلية الجنس، والحياة قبل حادثة سنوبول وبعدها ، والحياة قبل مرض نقص المناعة المكتسب و بعده، والاهتمام بضحايا المرض، والمجتمعات المثلية الذكورية و الأنثوية. ومما لا شك فيه أن الكتابات التي تتحدث عن المثليين و المثليات تتغير تبعاً لتغير الوضعين السياسي و الاجتماعي. وتجدر الإشارة هنا إلى أن المواضيع المثلية الذكورية أو الأنثوية التي تظهر في الأعمال الأدبية المعاصرة قد تكون موجودة أيضاً في أعمال قديمة و لكن بصورة خفية، أو بطريقة ماكرة، كما هو الحال مثلاً مع المعنى المزدوج لكلمة "لعب" الذي وظفه أوسكار وايلد في مسرحيته "من الضروري أن يكون الشخص مجداً" (١٨٩٤) The Importance of Being Earnest.

وفي الختام نقول: إن الحقول الثلاثة تهتم بالبحث عن التلميحات النصية المتضمنة، وهذا يعني أنها تعتمد على الأدلة النصية الأكثر وضوحا— مثل التصوير الشهواني للجنس المماثل، و اللقاءات الشهوانية بين شخصيات من نفس الجنس—، بالإضافة إلى التلميحات النصية المتضمنة التي تخلق جوا شهوانيا مثليا جنسيا حتى في نص غيري الجنس، كما شاهدنا في الأمثلة التي أوردناها آنفا عن الأنواع الثلاثة من النقد: المثلي الذكوري، والمثلي الأنثوي، والغريب. و نقول هنا إنه لا يمكن لتلميح نصي واحد أن يستخدم دليلاً على خلق جو شهواني مثلي الجنس، و لا يمكن حتى لعدد قليل من التلميحات أن تدعم قراءة مثلية ذكورية، أو مثلية أنثوية، أو غريبة. فلكي تكون هناك قراءة مثلية ذكورية، أو مثلية أنثوية، أو غريبة دقيقة، يجب على النقاد أن يقدموا الكثير من هذه التلميحات وتدعيمها بأدلة نصية، و أدلة تتعلق بحياة الكاتب أو الكاتبة. و لنأخذ الآن أمثلة على مثل هذه التلميحات المتضمنة الأكثر شيوعاً.

الترابط الاجتماعي المثلي: إن تصوير الروابط العاطفية القوية بين شخصيات الجنس المماثل تستطيع أن تخلق جواً اجتماعياً مثلياً، سواء على نحو علني أو خفي. ويقوم الترابط الاجتماعي المثلي بإظهار أهمية العلاقات العاطفية المثلية في تطوير الهوية الإنسانية و المجتمعية، و التي دوما ما يجري تهميشها و ازدراؤها من ثقافة الغيرية الجنسية وخوفها من الجنسية المثلية.

الإشارات المثلية الذكورية و الأنثوية: تنقسم هذه الإشارات إلى قسمين، يتكون القسم الأول من الخصائص التي عادة ما تقوم ثقافة الغيرية الجنسية بربطها بالمثليين و المثليات، كاسترجال المرأة وامتراء الرجل، بينما يتكون القسم الثاني من إشارات مشفرة وخفية أنتجتها ثقافة المثليين و المثليات المهمشة، فمثلا كلمة "مثلي الجنس" التي استخدمت في كتابة "جيرترود شتاين" في العقود الأولى من القرن العشرين قد تكون كلمة مشفرة "داخل مجموعة مثليي الجنس" لم تدرك ثقافة الغيرية الجنسية وجودها. و من الأمثلة الأخرى على هذا الصور المثلية الأنثوية في شعر إميلي ديكينسون، و التي كما أسلفنا عملت إشاراتٍ مشفرة لم ينتبه لها القارئ الغيري الجنس. وقد يكون تفسير كلا النوعين من الإشارات خادعاً، لأن كل هذه الإشارات التي خلقها المجتمع المثلي الجنس، أو حتى الأنماط التي خلقتها ثقافة الغيرية الجنسية، تتغير مع الزمن، و لهذا يجب الحذر عند التعاطي معها؛ لأن بعض الكتاب قد أقحموها في كتاباتهم عن قصد ظنا منهم أنها طريقة آمنه للتعبير في ثقافة غيرية الجنس، بينما استخدمها آخرون دون وعي منهم و دون معرفة أنها إشارات مثلية ذكورية أو أنثوية. و بغض النظر عن نية الكاتب أو تعمده لتضمين مثل هذه الإشارات، يكمن هدفنا في تحليل كيفية عمل هذه الإشارات داخل النص لخلق جو للتفسير الغريب.

أزواج الجنس المتماثل: وهذا شكل دقيق و تجريدي للإشارات المثلية الذكورية أو الأنثوية ، و يتكون من شخصيتين من الجنس نفسه، يشبه أحدهما الآخر، و يتصرفان تماما مثل بعضهما، و يمتلكان التجارب نفسها. ولأن المثلية الذكورية أو الأنثوية تظهر التشابه الجنسي، تقوم أزواج الجنس المتماثل والتي تبدو "كانعكاس شخصية في المرآة" بالعمل كإشارات مثلية ذكورية أو أنثوية داخل النص. و قد تتشارك أزواج الجنس المتماثل برابطة اشتهاء الجنس المماثل، أو برابطة مثلية مجتمعية، أو قد لا تعرف كل منهما الأخرى على الإطلاق.

الجنسية الآثمة: يقوم تركيز النص على الجنسية الآثمة بما في ذلك الغيرية الجنسية الآثمة، كالعلاقات التي تجري خارج نطاق الزوجية، وذلك عن طريق التشكيك بأدوار الغيرية الجنسية التقليدية و بالتالي فتح الباب أمام جنس آثم بجميع أنواعه. و بالطبع، يتعامل جزء كبير من الأدب مع التعدي على الغيرية الجنسية بدون ضرورة احتواءه على نص فرعي غريب. و لكن طرق عرض بعض هذه التعديات—مثلا تلك التي تتضمن شخصيات عديدة، عيش حياة مزدوجة، الانخراط متعلقة بالكحول و الحفلات الماجنة—تخلق جوًا من التجريب الجنسي الذي يجهز أرضية لتفسير غريب. و مع أن تهيئة أرضية فقط لا يكفي لقراءة غريبة إلا أنها تساعد في دعم و تكميل أدلة نصية.

مما تقدم يبدو جلياً أنّ الحدود بين النقد المثلي الذكوري، و المثلي الأنثوي، والغريب تبقى غير مستقرة، ولهذا فإن الذي سيحدد قراءتك للنص على نحو مثلي ذكوري، أو مثلي أنثوي، أو غريب هو اعتمادك على التلميحات والأدلة النصية بالإضافة إلى التوجه النقدي الذي تحدده قبل البدء في القراءة.

بعض الأسئلة التي يطرحها المهتمون بالنقد المثلي الذكوري، والمثلي الأنثوي، والغريب حول النصوص الأدبية

تلخص الأسئلة الآتية طرق تعاطي النقد المثلي الذكوري، و المثلي الأنثوي ، والغريب مع الأدب، مع ملاحظة أنّ السؤال السابع يتبع بشكل حصري للنظرية الغريبة بسبب اعتماده على نهج تفكيكي، بينما يمكن استخدام بقية الأسئلة تحت أي توجه نقدي من التوجهات الثلاثة.

١- ما التوجهات السياسية، أو المشاريع الأيديولوجية للأعمال المثلية الذكورية، أو المثلية الأنثوية، أو الغريبة، وكيف تظهر هذه التوجهات في موضوع العمل الأدبي أو في طرق عرض شخصياته؟

٢- ما الأساليب والأدوات الأدبية التي يعتمد عليها العمل الأدبي المثلي الذكوري، أو المثليةالأنثوية ، أو الغريب؟ وكيف يسهم العمل في تحديد النتاج الأدبي، ومعرفة ما إذا كان مثليا ذكوريا، أو مثليا أنثويا ، أو غريباً؟

٣- ما الذي يضيفه العمل إلى ما نعرفه عن تجارب المثلية الذكورية، أو المثلية الأنثوية ، أو الغرابة و تاريخها ؟

٤- كيف يجري تضمين التجربة المثلية الذكورية، أو المثلية الأنثوية ، أو الغريبة في نص غيري الجنس؟ مع الإشارة إلى أنه يجري استخدام هذا النوع من التحليل عند التعاطي مع نصوص كتبت في فترة تاريخية كان إشهار المثلية الذكورية، أو المثلية الأنثوية ، أو الغرابة أمراً غير مقبول.

٥- كيف يمكن قراءة أعمال الكاتب غيري الجنس لكشف وجود مثلية ذكورية، أو أنثوية، أو وجود غريب خفي في النص؟ أي: هل يحتوي العمل على أية رغبة مثلية ذكورية، أو أنثوية، أو غريبة على نحو غير مدرَك من جهة الكاتب؟

٦- ما الذي يكشفه العمل مما تقوم به الغيرية الجنسية من منطلق اجتماعي وسياسي، ونفسي؟ وهل يعبر النص عن رهاب المثلية الجنسية سواء أكان ذلك على نحو مدرَك أم غير مدرَك؟ وهل يقوم العمل بالاحتفاء بالغيرية الجنسية أم بنقدها ؟

٧- كيف يقوم العمل الأدبي بشرح مشاكل الهوية الجنسية؟ أي: كيف يقوم العمل بتقويض فكرة أنّ الحقيقة الجنسية البشرية لا تقع ببساطة ضمن تصنيفات مثلية جنسية و غيرية جنسية؟

وتجدر الإشارة إلى أننا قد نسأل سؤالا واحداً من هذه الأسئلة أو أكثر حسب النص الأدبي الذي نتعامل معه. و قد نطرح أسئلة غير التي أسلفنا، حيث إنها لا تشكل إلا نقطة بداية لدفعنا إلى أن ننظر إلى الأدب من وجهة نظر

obeikandi.com

مثلية ذكورية، أو مثلية أنثوية، أو غريبة. و هنا يجب أن نذكر أن النقاد لا يتفقون جميعا على تفسير واحد للعمل الأدبي، ولو كانوا ينظرون إليه من وجهة نظر واحدة. إن هدفنا من هذا الفصل هو أن نثري قراءتنا للأدب، ونصل إلى تحليلات أكثر عمقا لم نكن لنصل إليها دون هذا النوع من النقد، ونقدر أيضاً النتاج التاريخي والأدبي لغير السويين من الكتاب و الكاتبات.

وسنطبق فيما يلي نظرية الغرابة على رواية فيتزجيرالد Fitzgerald "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby ، باستخدام القراءة الغريبة، وذلك لسببين، الأول: البعد الشمولي، إذ لن يكون تحليلي مقصوراً على شخصيات من نفس الجنس أو الحقيقة الجنسية الواحدة. و الثاني: البعد التفكيكي، إذ إن قراءتي ستبحر في تقلبات عرض الرواية للحقيقة الجنسية. و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه الرواية غامضة نوعاً ما؛ لأنها تطرح أسئلة حول الحقيقة الجنسية لشخصياتها ولا تجيب عليها. وسوف أقوم بكشف أنّ هذا الغموض ناتج عن طرح حبكة غيرية جنسية من خلال "إدراك مثلي ذكوري" خفي عند الراوي نيك كاراوي. وسأقوم في النهاية بإيضاح أن الغموض الجنسي للرواية يعكس الصراعات الكامنة داخل فيتزجيرالد فيما يتعلق بتوجهه الجنسي.

هلاّ ظهرت يا نيك كاراوي على حقيقتك؟:
قراءة من منظور نظرية الغرابة لرواية "جاتسبي العظيم"

من المثير الإشارة إلى أن هذه الرواية تعد من أكثر النصوص وضوحا بغيريتها الجنسية، حيث يرتكز سرد العمل على حب جاتسبي لديزي، وعلى ثلاث علاقات جنسية سوية تتضمن كل منها ثلاث شخصيات: جاتسبي–ديزي–توم، و توم–ميرتل–جورج، و ميرتل–توم–ديزي. و لكن هذه السردية الغيرية الجنسية مظللة بنص جانبي يتحدث عن اشتهاء الجنس المماثل، والذي على الرغم من بقائه مكبوتاً بسبب التطورات و التقلبات في سردية الغيرية الجنسية إلا أنه يتخلل الرواية على نحو عام.

والطرح الذي سأقدمه الآن سيركز على معاملة الرواية لانتهاك الجنسية، واحتوائها على العديد من الإشارات المثلية الذكورية و الأنثوية التي تعمل معاً لخلق نص جانبي يتحدث عن اشتهاء الجنس المماثل الذي يعكر صفو سردية الغيرية الجنسية واستقرارها، وبالتالي يسهم في خلق رواية غامضة جنسياً. وسنرى أيضاً كيف يقوم هذا النص الجانبي باستخلاص كل ما يدعمه من شخصية نيك كاراوي الذي أعتقد أنه غير مدرك لتوجهه المثلي. وهذا يعني أن الغموض الجنسي في هذه الرواية ناتج عن طرح حبكة غيرية جنسية من خلال "إدراك مثلي ذكوري" خفي، و أنّ هذا الغموض الجنسي للرواية يعكس الصراعات الكامنة داخل فيتزجيرالد فيما يتعلق بتوجهه الجنسي.

وعلى الرغم من أنّ عرض الغيرية الجنسية الآثمة لا يستطيع أن يخلق نصاً جانبياً غريباً في رواية غيرية جنسية، يقوم هَوَسُ "جاتسبي العظيم" بالجنس الآثم والذي يتضمن حميمية مثلية ذكورية و أنثوية، بتمهيد الطريق

لتفسير غريب. ونلاحظ في الرواية أن كل العلاقات الجنسية الثلاثية التي ذكرناها آنفاً وهي التي تشكل الكم الأكبر من أحداث الرواية، لا تعدو كونها زنا، فديزي و توم و ميرتل أقدموا على الخيانة الزوجية، والتقاء ديزي بجاتسبي مجدداً جاء عن طريق قريب ديزي (نيك)، الذي من المفترض أن يحمي شرف قريبته، لا أن يسهل انغماسها في علاقة غير شرعية. و نضيف أيضاً أن جاتسبي قد زنى بديزي في أثناء قصة حبهما، عندما "أخذها في ليلة تشرينية (أكتوبر)هادئة، أخذها...بضراوة و نهم...لأنه لم يمتلك حق لمس يدها" (ص ١٥٦ ؛ فصل ٨). و يبدو واضحاً في العمل أن كلاً من نيك و جوردان قد ارتكبا فعل الزنا أيضاً، وأنه لم تكن هذه العلاقة الآثمة بينهما في الرواية هي الأولى لأيٍ منهما. و نرى هنا أن نيك يعتقد أن جوردان مشوشة جنسياً: و يقول إنها "غير صادقة لأبعد الحدود" لأنها تريد "الحفاظ على تلك الابتسامة المتغطرسة الباردة تجاه العالم و بنفس الوقت إشباع احتياجات جسدها المرح" (ص ٦٣ ؛ فصل ٣).

ومن الأمور الأخرى التي يجب الإشارة إليها في هذا السياق تلك الحفلات الماجنة التي كانت تقام في بيت توم، و ميرتيل، و جاتسبي، والتي تعزز جو الجنس الآثم. ففي حفل جاتسبي مثلاً نلحظ الكثير من الصور الجنسية الآثمة مثل محاولة توم أخذ فتاة جميلة معه (ص١١٢ ؛ فصل ٦)، و تسلل جاتسبي وديزي بعيداً عن الحفل ودخولهما إلى كوخ، يقف على بابه نيك ليمنع أي أحد من التطفل عليهما، والرجل المجهول الذي "يتحدث بحماسة مع ممثلة شابة" بينما زوجته تهمس في أذنه "لقد قطعت وعداً" (ص ٥٦ ؛ فصل ٣)، و الجنس الآثم الذي لم يكن جلياً بين أزواج مثل "هيربرت أورباخ و زوجة السيد كريستي" (ص ٦٦ ؛ فصل ٤)، و الآنسة كلوديا هيب مع رجل يعتقد أنه سائقها الخاص" (ص ٦٧ ؛ فصل٤)، و أخيراً نضيف إلى كل هذا ما قاله نيك عن مدينة نيويورك وجوها الجنسي: "أي شيء يمكن أن يحدث هنا.... أي شيء" (ص ٧٣ ؛ فصل ٤).

وما يثير اهتمامنا هنا هو أنّ هذه الحفلات هي الأماكن التي نرى فيها أمثلة صاخبة على إشارات مثلية ذكورية و أنثوية تقوم بخلق نص جانبي يتحدث عن اشتهاء الجنس المماثل، فمثلاً يرى نيك في الحفل الذي التقى فيه بجاتسبي "فتاتين مرتديتين ثوبين أصفرين متشابهين عند أول الدرجات، مرحبا! قالتا لبعضهما" (ص ٤٧ ؛ فصل٣). ويبدو جلياً أن هاتين الفتاتين تعبران عن "أزواج الجنس المتماثل" وهذا يمكن أن يعد إشارة مثلية أنثوية، فهما ترتديان الثياب نفسها، و تتكلمان بالطريقة نفسها، ولا تفترقان، و كأنهما توأم (ص ٥١ ؛ فصل٣). وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ عرض هاتين الفتاتين في الفيلم المبني على الرواية في عام ١٩٧٤ جرى أيضاً بطريقة توضح أنّ بين هاتين الفتاتين علاقة جنسية.

وإذا ما انتقلنا إلى الحفل الذي أقيم في شقة توم و ميرتل نلحظ العديد من الإشارات المثلية في أثناء لقاء نيك بالسيد ماكي الذي جاء وصفه بأنه رجل شاحب وأنثوي (ص٣٤ ؛ فصل٢)، يعيش مع زوجته في الشقة المجاورة.

obeikandi.com

وقد بدأ اللقاء بينهما عندما استسلم ماكي للنوم و هو جالس في كرسيه ، و قام نيك "بإخراج منديله و مسح خد السيد ماكي من بقايا الرغوة" (ص ٤١ فصل ٢). و عندما استيقظ ماكي قام بمغادرة الحفلة تاركاً زوجته هناك ، و"تبعه" نيك (ص ٤٢ ؛فصل ٢) ، و عندها قام ماكي بدعوته إلى الغداء يوماً ما ، فقبل نيك الدعوة.

> "حسنٌ" أنا وافقت. "و يسعدني ذلك".
>
> ....كنت واقفاً هناك بجانب سريره و كان هو يضجع هناك بملابسه الداخلية ، ممسكاً بملف في يده
>
> "الجميلة و الوحش... الوحدة...حصان خضار عجوز...جسر مكسور
>
> ثم وجدت نفسي شبه نائم في محطة بنسلفانيا ، أحدق بصحيفة الصباح "تريبيون" في انتظار قطار الساعة الرابعة. (الاختصارات لفيتزجيرالد ص ٤٢ ؛ فصل ٢)

من الواضح هنا أن كلا الرجلين مخمور ، و يمكن هنا ببساطة تفسير المشهد باعتباره عرضًا لسكرهما. و من هذا المنظور نلاحظ أن علامات الحذف تعود على زلات الذاكرة التي تحدث عادة في مثل هذه الحالات من السكر. فيقول نيك ، " كنت مخمورا لهذه الدرجة" و لا يقول شيئا غير هذا.

و لكن من عدسة غريبة يخبرنا هذا المشهد بشيء مختلف : هناك العديد من الإشارات المثلية ، وتراتب ظهورها يعني تطور الإعجاب الجنسي المثلي بين الرجلين. هذا إذا لم يكن أيضا يعبر عن احتمالية تواصلهما الجنسي في غرفة نوم ماكي. و من هذه الإشارات نجد شكل ماكي الأنثوي ، و الطابع الذكوري لزوجته (عدوانية ، مستبدة و "وسيمة") ، و ملاحظة نيك لبقعة رغوة على وجه ماكي (ملاحظة نيك لهندمة ماكي) ، و لحاق نيك به إلى غرفة نومه ، و جلوس ماكي على السرير مرتديا ملابسه الداخلية فقط ، و عدم تذكر نيك أي شيء حتى استفاق تمام الساعة الرابعة فجرا على أرضية محطة قطار (مهما كان الذي حدث في الفترة المفقودة يعبر عن ذكرى مكبوته). ونعود لنقول هنا إن أيا من هذه الإشارات لا يحمل ثقلا تفسيريا لوحده ، و لكنها بالتأكيد عندما تتجمع تعني وجود نص فرعي مثلي الجنس لا يفوته أي ناقد في نظرية الغرابة.

ومن المثير أن نقول هنا إن أكثر إشارات المثلية الذكورية و الأنثوية مرتبطة بجاتسبي و جوردان. و نبدأ بجاتسبي : إن لباس جاتسبي المزركش ، واعتناءه الشديد بشعره ، "يدل شعره القصير أنه يجري تزيينه و قصه كل يوم" (ص ٥٤ ؛ فصل ٣) ، و خزانته المبهرجة باللونين الأرجواني و الوردي (وهما لونان يرتبطان بالمثلية) ، ما هي إلا إشارات تدل على توجهه الجنسي المثلي. و يجري إخبارنا أيضا أن جاتسبي لديه الكثير من "القمصان المقلمة والمزركشة باللون الأرجواني ، و الأخضر و البرتقالي الفاتح مع علامات بالأحرف الأولى من اسم باللون الأزرق الهندي" (ص ٩٧-٩٨ ؛ فصل ٥) .وبالإضافة إلى كل هذا جاءت الإشارة إلى بزته الوردية على الأقل ثلاث مرات.

و قد أشار نيك إلى بزة جاتسبي الوردية مرتين بطريقة رومانسية ، وكأنه يصف ملابس امرأة "لم أستطع التفكير بأي شيء سوى تلألؤ بزته الوردية تحت أشعة القمر" (ص ١٥٠ ؛ فصل ٧) ، و"تعكس بزته الوردية الرائعة

obeikandi.com

بقعة ضوء متوهجة على رخام الدرج الأبيض" (ص ١٦٢ ؛ فصل ٨). ومن المثير أيضاً معرفة أنّ توم قد أشار إلى هذه البزة بانتقاد، وهذا مهم بلا ريب؛ لأن توم شخص يعاني من رهاب المثلية الجنسية، و هذا جلي في تركيبة شخصيته. دعونا نوضح هذه النقطة أكثر.

إنّ علاقات توم الجنسية المتعددة خارج نطاق الزوجية مع فتيات من الطبقة العاملة، اللواتي يتفاخر بهن علناً (ص ؛ ٢٨ فصل ٢) ويسهل عليه السيطرة عليهن نتيجة لعجزهن الاجتماعي- الاقتصادي، يشير إلى أنّ توم بحاجة إلى أن يثبت لنفسه أنّه غيري الجنس، كما أننا لاحظنا في الفصل الماضي أنّه كان يحاول أن يثبت رجولته الخشنة. و هنا نقتبس ما قاله نيك:

كان هناك لمسة من الازدراء الأبوي في [صوته] حتى تجاه من يحب من الناس...

"لا تعتقد الآن أن رأيي بهذه الأمور نهائي" و كأنه سيقول:

"فقط لأنني أقوى و أكثر رجولة منك." (ص ١١ ؛ فصل ١)

و يرتبط هذا النوع من الرجولة المبالغ فيها على نحو مباشر مع رهاب المثلية الجنسية، فحاجة توم لإثبات رجولته تدفعه لمهاجمة أي شيء قد يعتبره مثلي الجنس، و لهذا السبب نجده يشير إلى بزة جاتسبي الوردية بازدراء: "خريج أكسفورد! ياله من رجل ببزة وردية اللون" (ص ١٢٩ ؛ فصل ٧).

ومن الأمور الأخرى التي يمكن أن تعد إشارات مثلية هي ممتلكات جاتسبي الأخرى، من ذلك أن معظم ديكورات بيته أنثوية بطريقة واضحة "غرفة موسيقى ماري أنطوانيت......وغرف نوم غارقة بالورود والحرير الأرجواني" (ص ٩٦ ؛فصل٥)، و سيارته المبهرجة إلى درجة جعلت توم يطلق عليها "عربة سيرك" (ص ١٢٨ ؛فصل٧). و أخيراً نشير إلى أنّ الخداع و التكلف في حياة جاتسبي تضفيان على العمل نوعاً من التخييم الذي تحدثنا عنه سابقاً، و يبدو هذا جلياً في السيرة الذاتية الخيالية التي يصف فيها جاتسبي نفسه: "أمير هندي يجمع الجواهر، و يتصيد الصفقات، و يرسم" (ص ٧٠ ؛فصل٤).

وننتقل الآن إلى الإشارات المثلية الأنثوية في العمل: و نبدأ بالشخصية المتعلقة بهذه الإشارات (جوردان بيكر)، فنلاحظ من البداية أن هذا الاسم يصلح للذكر والأنثى، وعادة ما يجري استخدامه مع الإشارات المثلية الأنثوية. و كما كان وصف جاتسبي ومتعلقاته وصفاً أنثوياً نلاحظ أن وصف جوردان ذكوري. يقول نيك في وصفها عندما التقاها لأول مرة: "لقد استمتعت بالنظر إليها. كانت نحيلة وصدرها صغيراً، و تقوم بفرد أكتافها للخل وكأنها مجند شاب" (ص ١٥ ؛فصل١). وعندما ارتدت جوردان لباساً شديد الأنوثة جرى وصفها أيضاً بكلمات ذكورية: "لقد ارتدت ثوب السهرة المسائية، فبدا وكأنه ملابس رياضية" (ص ٥٥ ؛فصل٣). و نضيف أنّ معظم وصف نيك لشخصية جوردان

وشكلها يتسم بالذكورية : "تمتلك جسداً صلباً و خشناً" (ص ٦٣ ؛ فصل٣)، و"كلامها مليء بالاحتقار" (ص ٨٥ ؛ فصل٤)، "لوجهها لون بني كما القفازات المنزوعة الأصابع التي تضعها على ركبتها" (ص ١٨٥ ؛ فصل٩)، "شخص شديد و غامض" (ص ٨٤ ؛ فصل٤)...إلخ.

وتتعزز فكرة وجود نص فرعي مثلي في عرض شخصية جوردان وعلاقاتها مع الرجال، فقد لاحظ نيك أنّ جوردان "تتجنب الرجال الأذكياء الذين يمتازون بالصلابة... لأنها تشعر بأمان أكثر على متن طائرة حيث احتمال أي انحراف شبه مستحيل (ص٦٣ ؛ فصل٣). و يعني هذا أنّ جوردان لا تريد أن تُكتشف وتظهر على أنها منحرفة عن النمط العام، وهذا هو سبب إقامتها لعلاقات مع رجال ضعاف تستطيع التلاعب بهم، مثل الشاب غير الناضج الذي رافقها مرة لأحد حفلات جاتسبي "طالب ساذج لم يتخرج بعد" (ص ٤٩ ؛ قصل٣)، أو مثل نيك الذي يشعر "بالإطراء" لرؤيته مع "بطل لعبة الغولف" (ص ٦٢ ؛ فصل٣) و الذي تستطيع أن تجعله خاتما بإصبعها إذا قالت له "أنت تروق لي" (ص ٦٣ ؛ فصل٣). ونقول في هذا السياق : إنّه و على الرغم من علاقتها الجنسية مع نيك، إلا أنّ متطلبات جسدها الصلب والأنيق التي تقوم بإشباعه "عن طريق الحيل" (ص ٦٣ ؛ فصل٣) تعني رغبة مثلية كامنة لديها.

وبما أنّ جاتسبي و جوردان يمثلان الإشارات المثلية من منظور غريب، فلا عجب أنّ كليهما محط اهتمام نيك. و يبدو انجذاب نيك نحو جاتسبي اشتهاء للجنس المماثل، وهذا يبدو واضحا في تركيز نيك على صفات جاتسبي الأنثوية من جهة، ويعكس بلا ريب اهتمامه أيضاً بالسيد ماكي من جهة أخرى. و لهذا نراه يصف مظهر جاتسبي "بالرائع و "الجاهز رومانسيا" (ص ٦ ؛ فصل١)، كما نراه يدافع عنه دفاعا عاطفيا أعمى و يصفه باعتباره ضحية لأنانية و فساد الغير. و يتجلى كل هذا أكثر بعد وفاة جاتسبي ؛ أي عندما شعر نيك "بأمان" أكثر لإطلاق شعور الحب نحوه. وإذا ما نظرنا إلى انجذابه إلى جوردان نقول : إنه اشتهاء للجنس المماثل ؛ لأن نيك يرى جوردان شابًا جميلاً.

وفي هذا السياق نستطيع القول : إنّ مساعدة نيك لجاتسبي في إعادة علاقته بديزي إلى وضعها السابق يحتوي أيضاً على نصٍ فرعي عن اشتهاء الجنس المماثل، فبسبب انجذاب نيك المثلي لجاتسبي نجده فضولياً يريد معرفة المزيد عن حقيقته الجنسية و حياته الخاصة بأي طريقة كانت، و لهذا نجده يعمل مثل"قواد"، حيث عرض عليه جاتسبي مالاً مقابل مساعدته في الوصول لديزي، و بالمثل يمكن القول هنا أن (تشجيع جوردان لديزي لإقامة علاقة مع جاتسبي ينطلق أيضا من انجذابها الجنسي لديزي و فضولها لمعرفة المزيد عنها). و نستطيع القول هنا إن اجتماع جاتسبي بديزي في بيت نيك منحه إثارة جنسية عن طريق تخيّل نفسه في مكان ديزي، وهذا يبدو جلياً عندما قرّع جاتسبي لكونه غير مبالٍ كثيراً بمشاعر ديزي "ديزي تشعر بالخجل أيضا... أنت تتصرف كصبي صغير... ليس هذا

فحسب بل أنت تتصرف بوقاحة، بينما ديزي جالسة هناك وحيدة" (ص ٩٣ ؛ فصل٥) وكأنه يقرّعه لما فعله به، لا بديزي. ونضيف أيضا أنه وفي أثناء الجولة في قصر جاتسبي، حظي نيك بمكانة موازية لتلك الخاصة بديزي حيث أراهما جاتسبي مكانه الخاص في القصر للمرة الأولى.

إذاً فنيك أيضاً يحوي إشارات مثلية، فهو على وشك بلوغ الثلاثين من عمره، و لم يسبق له الزواج أو الخطبة، و لم تدم كل علاقاته الجنسية الغيرية طويلاً لأنّه لا يسمح لعلاقاته الرومانسية مع النساء أن تتطور كثيراً. وفي هذا السياق يمكننا القول إنّ نيك يتبع لفئة من آلاف الرجال الذين اكتشفوا توجههم الجنسي المثلي خلال الحرب العالمية الأولى كما يقول جورج تشونسي George Chauncey في تأريخه المثلي لمدينة نيويورك :

> إنّ التعبئة العسكرية في أثناء [الحرب العالمية الأولى]، و إبعاد المجندين عن إشراف عائلاتهم، و عن القرب من البلدات الصغيرة وذلك بوضعهم في بيئة لا تحوي إلا جنساً واحداً رفع من فرص تعرف الكثير من الأفراد على توجهاتهم واهتماماتهم المثلية. وأظهر التحقيق الدقيق في المثلية بين الرجال الذين وضعوا في أماكن خدمة بعيدة وخالية من النساء أنّ أعداداً كثيرة من الرجال اكتشفوا أن لديهم توجهات جنسية مثلية، وأصبحوا على معرفة بالتجربة المثلية عن طريق تعرفهم على بعضهم. و قد قال معظم هؤلاء إنهم يدركون مدى صعوبة الأمر عندما يعودون إلى ديارهم ؛ لأن كثيراً من العائلات سترفض ذلك، ولأن الحياة المثلية محدودة جداً في الكثير من البلدات الصغيرة التي جاؤوا منها.
>
> ويضيف جورج بالقول إنّ التعبئة العسكرية منحت أيضا الكثير من المجندين فرصة لمعرفة الكثير عن الحياة المثلية في المدن الكبيرة عامة، وفي نيويورك على وجه الخصوص... و من المستحيل معرفة كم عدد الجنود المثليين الذين بقوا في نيويورك بعد الحرب و لكن ازدياد ظهور المؤسسات المثلية في المدينة في عشرينيات القرن العشرين تخبرنا أن العديد منهم ظلوا هناك— و بالطبع لا يمكن إبقاء مثل هؤلاء في حياة الحقول بعد أن عرفوا الحياة المثلية في المدينة. (ص ١٤٥)

وفي هذا السياق نشير إلى أنّ نيك من الغرب الأوسط الأمريكي، و مثله مثل الجنود الذين وصفناهم، فقد عاد من الحرب قبل وقت قصير، ولم يكن قادراً تماما على التكيف مع حياته الجديدة، ولهذا نجده يقول :

> لقد شاركت في تلك الهجرة التيوتونية المتأخرة التي تُعرف بالحرب الكبرى. واستمتعت بالغارات المضادة كثيراً حيث عدت من الحرب غير مرتاح، و بدلاً من العالم الدافئ الذي توقعت أن أعود إليه، وجدت الغرب الأوسط مكاناً يرثى له، و لهذا قررت الذهاب إلى الشرق. (ص ٧، فصل ١).

وإلى أي الأماكن في الشرق ذهب؟ لقد ذهب إلى نيويورك و هي المدينة التي يربطها هو وجوردان بالعلاقات الآثمة. و يقول نيك عن نيو يورك، "لقد بدأت أحب شعور مغامرات الليل هنا" (ص ٦١ ؛ فصل ٣). وتقول جوردان، "هناك شيء حسي في هذه المدينة—شيء أكثر نضجا و كأن كل أنواع الفاكهة اللذيذة ستسقط في يديك." (ص ١٣٢ ؛ فصل ٧)

و على نحو أدق نقول إن نيك يعمل في نيويورك التي يقضي معظم سهراته فيها، و يسكن في ويست إيدج، ويصفه نيك بقوله "المكان غير المسبوق... الذي أنتجه برودوي عند قرية صيد على الجزيرة" (ص ١١٣- ١١٤ ؛ فصل ٦)، "عالم قائم بذاته، له معاييره و شخصياته العظيمة" (ص ١١٠ ؛ فصل ٦)، "عالم نشاط عارم بليَ تحت لطف التعبير" (ص ١١٤ ؛ فصل ٦). و يعني ما سبق أن نيك يعيش في ثقافة خفية آثمة. و من الجدير بالاهتمام هنا إشارة نيك إلى أن برودوي مسؤول عن انتاج مثل هذه الثقافة، لأن برودوي كانت منطقة لتجول المثليين في مدينة نيويورك في ذاك الوقت (تشونسي ١٤٦) و لأن المهن المسرحية كانت دائما مرتبطة بالتسامح و التجريب الجنسيين.

لا بد من التذكير هنا أننا عندما نحلل شخصية نيك فنحن نقوم بتحليل شخصية راوي الرواية، وهذا يعني بالضرورة أن الغموض الجنسي في العمل يتأتى من وجهة نظره هو، ومما يخبرنا به. ونتوقف لحظة هنا لتلخيص مناحي هذا الغموض الجنسي: لقد لاحظنا أن هذه الرواية مليئة بالجنس المحرم، ولكن طبيعة هذا الجنس غير واضحة دائماً، فنيك الذي يعاشر النساء يبدو منجذباً جنسياً نحو ماكي و جاتسبي، و حتى انجذابه لجوردان يبدو أيضاً مثلياً؛ لأنه يركز على هيئتها الذكورية. ورأينا أيضا كيف تحمل جوردان أيضاً العديد من الإشارات المثلية. وحتى إذا نظرنا لأيقونة الجنسية الغيرية في علاقة جاتسبي و ديزي نجد أنّ الاثنين جاء جمعهما مع بعضهما عن طريق نيك وجوردان اللذين يمثلان الرغبة المثلية الذكورية و الأنثوية الخفية في العمل.

إذاً فالرواية تطرح أسئلة كثيرة حول الحقيقة الجنسية لشخصياتها، ولكنها لا تمنحنا الإجابات. هل نيك سوي، أو مثلي الجنس، أو ثنائي الجنس؟ وإذا كان هناك بعد مثلي لشخصيته، فهل يعلم هو بذلك، وإذا كان يعلم كيف يتصرف حياله؟ فما هو توجه جوردان الجنسي؟ وهل هي مدركة له؟ وما الذي يمكن أن نفهمه من صفات جاتسبي الأنثوية على الرغم من علاقته الرومانسية بديزي؟ وهل المساحة الممنوحة لممارسة الجنس في الرواية مقصورة على الغيرية الجنسية فقط؟

أرى أنّ ما يوضح معظم الغموض الجنسي في الرواية هو حقيقة أنّ توجه نيك الجنسي الحقيقي هو مثلي الجنس، وأنّ "إدراك المثلية الذكورية" الذي تكلمنا عنه سابقاً يؤثر على استيعابه للأحداث التي يرويها لنا. وهذا يعني أنّ جاتسبي و جوردان يخفيان إشارات مثلية لأننا نراها من خلال عيون نيك، و بالطبع فإنّ فهمه واستيعابه ناتجان عن إسقاطاته الشخصية، أو عن حساسيته للمظاهر الغريبة عند جاتسبي و جوردان لأنه يمتلك تلك المظاهر نفسها. و قد قام نيك بإخفاء البعد الغريب أو المثلي في سرده، وجعله نصاً فرعياً؛ لأنّه قام بإخفاء حقيقته الجنسية

أيضاً. وهذا يعني أنّ الغموض الجنسي في العمل ناتج عن حبكة غيرية الجنس جرى عرضها من خلال إدراك مثلي ذكوري خفي لا عن القراء فقط بل أيضاً عن كاتب العمل نفسه أيضاً.

ولهذا نجد أنّ إنكار نيك لمثليته الجنسية لا يتمثل فقط بإقامته علاقات مع النساء، كما يفعل الكثير من مثليي الجنس، ولكن أيضا بطريقة تصويره أو عرضه لنفسه التي يحاول فيها جاهدا أن يقنعنا و يقنع نفسه أنه إنسان سوي تقليدي، فمثلاً إذا ما نظرنا للأمور الرومانسية، نجده يعرض نفسه على أنه الواعي المحافظ، والبروتستانتي الملتزم، فعندما علم أن توم على علاقة غير شرعية مع "عدة نساء في نيويورك" (ص ١٩ ؛ فصل١) قال "كادت فطرتي تدفعني إلى إبلاغ الشرطة" (ص ٢٠ ؛ فصل١) و أن ما يجب أن تفعله ديزي هو "أخذ طفلها و الهرب من المنزل—لكن يبدو أنه لا نية لديها لفعل ذلك" (ص ٢٥ ؛ فصل١). ونجد نيك أيضاً يقول قبل شروعه في علاقة غرامية مع جوردان، ليفسر انفصاله عن المرأة التي كان يواعدها سابقاً: "أنا مليء بالقوانين الداخلية التي تكبح رغباتي" (ص ٦٣- ٦٤ ؛ فصل٣). و نجد نيك أيضاً حانقاً من الانحلال الأخلاقي في نيويورك فها هو عندما عاد إلى الغرب الأوسط بعد وفاة جاتسبي، يقول "لقد أردت العالم أن يكون نظيفاً ومراعياً للأخلاق دوماً (ص ٦ ؛ فصل١).

ونلاحظ أيضاً أن نيك يحاول إخفاء حقيقته الجنسية عن طريق إعطائنا معلومة صريحة أنه غيري الجنس، فمثلا يقول لنا، "أنه أقام علاقة مع فتاة... عملت في قسم المحاسبة" (ص ٦١ ؛ فصل ٣)، على الرغم من أن مثل هذه المعلومة غير مهمة، ولا تؤثر شيئًا في العمل. و قد يكون تفسير إخبارنا بهذه المعلومة، أنه أخبرنا قبلها عن الفتاة التي توقّع الجميع أن يتزوجها في بلدته كانت "مجرد صديقة قديمة" (ص ٢٤ ؛ فصل ١)، و أراد هنا أن يثبت للقارئ أنه يمكن أن يطور علاقة مع النساء تتجاوز حدود الصداقة. و بصورة مماثلة يصف لنا نيك أحد الأمسيات في نيويورك فيقول، "أتسكع أمام النوافذ" (ص ٦٢ ؛ فصل ٣) مع شباب مثلي ليعطينا إيحاءً أنه يتبع "النساء الرومانسيات... إلى شققهن على زوايا الشوارع المخفية (ص ٦١ ؛ فصل ٣).

وأخيراً نقول إنه عندما كان نيك يتحدث عن مواعدته لجوردان بدا أنّه مشوّشٌ جنسياً كما أوضحنا سابقاً. ونضيف أن الفصل الرابع انتهى بوصف تقبيله لجوردان في أثناء جولة في حديقة سنترال بارك، ليعطي الانطباع أيضاً أنه على وشك دخول علاقة غيرية الجنس، "كانت بجانبي تشد على يدي... ابتسمت فقربتها من وجهي أكثر" (ص ٨٥ ؛ فصل ٤)— و يستهل الفصل الخامس بإخبارنا كيف وصل نيك للبيت متأخراً: "عندما عدت للبيت في ويست إيدج تلك الليلة، كانت الساعة قرابة الثانية فجرا" (ص ٨٦ ؛ فصل ٤). و يعني هذا أن نيك يريد إخبارنا أن تلك القبلة كانت بداية علاقته الرومانسية مع جوردان.

و مما يجدر ذكره في هذا السياق أيضاً أنّ نيك يصر في الرواية على أنه سويّ وطبيعي على نحو مبالغ فيه، ففي الصفحة الأولى من العمل نجده يميز نفسه عن "الرجال البربريين غير المعروفين" (ص ٥ ؛ فصل ١) في الكلية التي درس فيها. وهذا يعني أنه محاط برجال "غير أسوياء و غير طبيعيين"، بينما هو طبيعي وصادق: و لهذا يخبرنا لاحقا، "أنا أحد القلائل الصادقين الذين قابلتهم في حياتي" (ص ٦٤ ؛ فصل ٣). و حتى لا ننسى، يقوم نيك في الفصل الأخير بتذكيرنا بأنه قد بلغ الثلاثين من العمر: أنا أكبر من أن أكذب على نفسي وأدعوها شرفاً" (ص ١٨٦ ؛ فصل ٩). و لكن جوردان تستطيع أخيراً أن ترى ما يقبع خفياً في وصف نيك لنفسه فتخبره قائلة:

> لقد قلت إن السائقة الرديئة تكون آمنة حتى تلاقي سائقا رديئا مثلها ؟حسنا، لقد التقيت بسائق رديء آخر، أليس كذلك؟ أعني أنه كان إهمالا مني ألا أصيب التخمين. لقد ظننتك رجلا نزيها مستقيما و أن ذلك هو زهوك الذي لا تفصح عنه. (ص ١٨٩ ؛ فصل ٩).

وهذا يعني أنّ جوردان عرفت أنّ نيك (مثلها تماماً) شخص غير صادق بخصوص آثامه وانتهاكاته. وهذه المعرفة من جهة جوردان تعني الكثير لقراءة غريبة ترى أن نيك غير صادق حيال أمور كثيرة، بما في ذلك توجهه الجنسي.

كما أنه من المثير أيضاً ملاحظة أنّ نيك غامض حيال حقيقته الجنسية كما هو واضح في الفقرة التي اكتشف فيها أنه يريد أن يبدأ علاقة غرامية مع جوردان:

> لقد عرفت أنه ينبغي علي أولاً أن أتخلص من ورطتي في دياري. لقد كنت أكتب رسائل أسبوعية وأختمها بـ "المحب نيك"، بينما كان كل ما يشغل فكري هو كيف و أين تلعب تلك الفتاة رياضة المضرب.. هناك شارب دقيق من التعرق على شفتها العليا. (ص ٦٤ ؛فصل٣)

يبدو واضحاً في هذه الفقرة أنّ نيك يشدد على صدقه و غيريته الجنسية، لكن وصفه لردة فعله للشارب الدقيق من التعرق (رمز ذكوري) غير واضح. إذا أمعنا النظر في كلماته، ندرك أنه يشعر بالذنب لأنه يختم رسائله الموجهة إلى الفتاة التي تركها في دياره بـ "المحب نيك"، مع أنه على وشك دخول علاقة غرامية أخرى. إذاً فـ"الورطة" التي أشار إليها هي الفتاة التي كان معها في الغرب، و الفتاة التي هو على وشك بدء علاقة معها هي جوردان. و مع هذا، فالإشارة الوحيدة لانجذابه للشارب الدقيق من التعرق تخلق نوعا من الغموض حول أي فتاة من الاثنتين تمتلك هذا و كيف يشعر نيك حيال هذا. و إذا ما أتينا إلى الشارب، لا يسعنا إلا القول: إن شارباً فوق شفة امرأة لا يعتبر إشارة غيرية جنسية أبداً. و في هذا السياق يبدو موضوع الشارب هذا إشارة غريبة، و لهذا يمكن القول أنه أدخلها في فقرة غير واضحة، تماما كما هو الحال في معظم سرده. و لهذا لا نستغرب إذا سمعنا بعض القراء يقولون بعد قراءتهم

الأولى للعمل أن الفتاة بالشارب الدقيق من التعرق و هي تلعب كرة المضرب هي تلك التي تركها في مسقط رأسه وأنه لم يحب ذلك الأمر.

و بالطبع لا يمكنني التأكد تماماً من مدى إدراك نيك للبعد المثلي الجنس لديه، لكنني أعتقد أنه لو كان مدركا لذلك، لما أصرّ مراراً و تكراراً على التنبيه على صدقه و غيريته الجنسية. إنّ إنكاره يتجاوز الحاجة الاستراتيجية لإخفاء توجهه المثلي عن الشخصيات الأخرى في العمل أو عن القراء الغيريي الجنس. ونضيف أن إصراره على كونه طبيعياً و تقليدياً، يمثل نوعاً من الإنكار النفسي الذي يشير إلى توجه مثليّ خفي عن الآخرين و عن نفسه أيضاً. و في سياق الحديث عن الإنكار النفسي أقول، إنّ عدم معرفة نيك بحقيقة توجهه الجنسي هو بالضبط ما يمنح "إدراك المثلية الذكورية" لديه القوة للإسقاطات المثلية الغامضة التي نراها في السرد على نحو كبير، فيجعل العمل متعدد المعاني والتفسيرات، و هذا بدوره، و من منظور غريب، يثري تجربة القراءة.

ومن الملاحظ أنّ الغموض الجنسي الذي يخلقه "إدراك المثلية الذكورية" عند نيك، و حالة النكران لتوجهه مثلي الجنس تعكس الصراعات التي عانى منها الكاتب (فيتزجيرالد) حيال توجهه الجنسي. وعلى الرغم من أننا غير مطالبين بشرح توجهات الشخصيات الجنسية التي تشير لتوجه الكاتب الجنسي، فإن الترابط الكبير في هذه الحالة الأدبية لا يمكن تجاهله.

لقد كان فيتزجيرالد تماماً مثل روايته مهووساً بالانتهاكات الجنسية الآثمة، "لقد ظل لسنوات يزعج أصدقاءه و معارفه بسؤالهم عما إذا كانوا قد أقدموا على ممارسة الجنس مع زوجاتهم قبل الزواج" (بروكولي Bruccoli ص ١١٤)، وحسب زوجته (زيلدا) "كان معظم حديث فيتزجيرالد مع أصدقائه يدور حول الجنس" (ميفيلد Mayfield ص ١٣٨). و من المعلوم أنّ فيتزجيرالد كان مهتماً على نحو خاص بالتوجه الجنسي المثلي.

وقد قام فيتزجيرالد في أثناء دراسته في جامعة برينستون بأخذ صورة لنفسه وهو يرتدي ملابس نسائية للإعلان عن عمل مسرحي، و قد ظهرت هذه الصورة

> في العديد من الصحف، بما في ذلك جريدة النيويورك تايمز. و قد وصله بعدها العديد من الرسائل من رجال معجبين به يريدون لقاءه، و وصلته أيضاً دعوة من رجل عرض عليه أن يحجز له دوراً يرشد فيه النساء في جولة مسرحية. (بروكولي ص ٦٢)

وعلى الرغم من أنّ كل الأدوار النسائية في جامعة برينستون كان يقوم بها طلاب ذكور، لم تتوقف تجربة فيتزجيرالد عند ارتداء ملابس النساء، إذ قام بعدها بتكرار هذا الأمر و حضور رقصة إخاء في جامعة مينيسوتا، وقد "صدم معظم الرجال الذين رقصوا معه، حيث ظنّ معظمهم أنه امرأة حقيقية" (بروكولي ٦٥). و تجدر الإشارة إلى أنه كان يحب صوره و هو مرتدٍ ملابس نسائية وكان حريصاً على أن يريها لأصدقائه (ميفيلد ١٣٤).

وقد ثبت أيضاً أن فيتزجيرالد كان يحب أن يمزح حول كونه مثلي الجنس ، "فبينما كان في الجيش أرسل مرة صورتين له إلى صديقه أدموند ويلسون Edmund Wilson وقال له أن يعطي الصورتين لرجل مثلي الجنس فقير يتيم لا يملك حلما." (ميفيلد ١٣٤) و لاحقا أخبر ويلسون أنه "يتوق للذهاب مع شاب عاطفي في إجازة على الساحل" (ميفيلد ١٣٤). ومما لا شك فيه أنّه "كان يمزح" (ميفيلد ١٣٤) بهذا الخصوص ، إلا أنّ هذا يثبت أنه كان لديه الفضول للتعرف على الحياة المثلية و البعد المثلي لخياله الجنسي.

وقد كان اهتمام فيتزجيرالد بالمثلية الجنسية ينم عن رهاب منها أحيانا ، "لقد كان دوماً محتقراً للمثليين" (بروكولي ٢٧٨) ، و قد كان هو و إيرنيست هيمينجوي Ernest Hemingway يسردان النكات ويهزآن بالذروة الجنسية الشرجية ، والأنواع الأخرى من الانحراف المثلي الجنس" (ميفيلد ١٣٣). وتجدر الإشارة إلى أن المثلية كانت السبب في تدهور علاقته بهيمنجوي (ميفيلد ١٤٢) ، حيث شعر فيتزجيرالد بغضب جديد بعد ظهور شائعات حول أن ما يجمعه و هيمينجوي علاقة مثلية الجنس (بروكولي ٢٧٨). و مع هذا لم يكن فيتزجيرالد "نافرا" من التلميح أن هيمنجواي كان مثلي الجنس حيث أشار إليه على أنه "نزّاع إلى النزف ، الفتى النازف" (ميفيلد ١٣٦).

ونذكر أخيراً أن الجنسية المثلية كان لها تأثير على زواجه ، فزوجته (زيلدا) كان تعتقد أنّ زوجها "كان منخرطاً بعلاقة مثلية مع هيمينجوي" (بروكولي ٢٧٨) ، و لكي "يقوم فيتزجيرالد بتأكيد رجولته قرر أن ينام مع عاهرة ، واشترى الواقيات الجنسية التي وجدتها زوجته ، ودخلا بعدها في نقاش مرير" (بروكولي ٢٧٩). و تعتقد زيلدا أيضا أن فيتزجيرالد كان "حانقا جدا عندما تقربت دوللي وايلد منها" (بروكلي ٢٧٩).

وعلى الرغم من أنه لا يمكن الوصول إلى نتائج حتمية عن توجه فيتزجيرالد الجنسي ، فإننا نستطيع أن نقول إن الحقيقة الجنسية ، وبخاصة المثلية الذكورية ، كانت أمراً يشغله. إذ يبدو واضحاً مما قدمناه أنّه كان فضولياً جداً فيما يتصل بحياة مثليي الجنس ، وأنّه كان يعانى من تضارب حيالها ، فقد كان منجذباً لها ، لكنه كان في الوقت نفسه مزدرياً لتفاصيلها الجنسية. ويكشف رهاب المثلية الجنسية أنّ فيتزجيرالد لم يرد الاعتراف بهذا التضارب الذي يعاني منه.

ونختم بالقول : إنّ اعتماد فيتزجيرالد المستمر على تجاربه الشخصية جعل الجنس الآثم في روايته "جاتسبي العظيم" أمراً غير مفاجئ. أضف إلى ذلك حقيقة أنّه كان لعمله هذا ، كما هو الحال في تجاربه ، بعدٌ غريب ، سواءً قصده في كتابته أم لم يقصده ؛ لأننا رأينا أنّ انبهار فيتزجيرالد بالجنس الآثم لم يكن مقصوراً على الغيرية الجنسية فقط. و بالتالي ، وكما تخبرنا حياته الخاصة ، فإن قدرة فيتزجيرالد على تكريس حياته سعياً وراء الغيرية الجنسية المثالية ، تخبرنا أنّ نيك يجسد هذه القدرة في إنكار البعد المثلي لتوجه الكاتب الجنسي. وبالتالي نصل إلى ما أردنا : يتجلى نيك كاراوي الحقيقي من خلف عدسة نقد غريبة ، أو على الأقل يصبح نيك محور الاهتمام ليفتح أحد أشهر الأعمال الأميركية المتعلقة بعلاقة حب غيرية الجنس على تفسيرات غريبة.

أسئلة لمزيد من التدريب : تطبيق النهج المثلي الأنثوي، والمثلي الذكوري، والغريب على أعمال أدبية أخرى

ستساعدك الأسئلة الآتية في استخدام النقد المثلي الأنثوي ، أو المثلي الذكوري ، أو الغريب لتفسير الأعمال الأدبية التي سنذكرها ، أو أي أعمال أخرى من اختيارك. وستعتمد قراءتك النقدية (مثلي أنثوي ، مثلي ذكوري ، غريب) على المناحي التي تختارها من هذه الأسئلة. وتجدر الإشارة قبل عرض الأسئلة إلى أن رفض التعريفات التقليدية للمثلية الجنسية والغيرية الجنسية المشار إليهما في السؤال الثاني تعتبر أهم اعتقادات نظرية الغرابة :

١- كيف تقوم قصة ويلا كاثر Willa Cather "حالة بول" (١٩٠٥) Paul's Case بعرض الصراعات الاجتماعية و النفسية للهوية المثلية الذكورية في عالم غيري الجنس؟ وكيف يمكن رؤية القصة على أنها تشرح عمليات الغيرية الجنسية الجبرية.

٢- كيف يقوم عرض الجنس في رواية توني موريسون Toni Morrison "العين الأشد زرقة" (١٩٧٠) The Bluest Eye بتجاوز التعريفات التقليدية للغيرية الجنسية و المثلية الجنسية؟ ركز على علاقة العاهرات مع الرجال ومع الجنس ، و مع بعضهن البعض ، وعلاقة جيرالدين مع زوجها وقطتها ، وعلاقة تشولي مع الصيادين ، وعلاقة بيكولا مع حلوى ماري جين ، وعلاقة السيد هنري مع العاهرات و مع فتيات ماكتير...إلخ. بمعنى آخر : كيف تكشف الرواية عدم ملائمة التصنيفات "الغيرية الجنسية" و "المثلية الجنسية" على فهم الجنس عند البشر.

٣- على الرغم من أنّ هينري جيمس Henry James ظل عازباً ، يدعي العديد من الباحثين أنّ نتاجه الأدبي يتبع لفئة المثلية الذكورية بسبب ما فيها من إدراك المثلية الذكورية ، وبسبب علاقة الكاتب الطويلة مع شبان صغار درّسهم وكتب لهم رسائل تعبر عن حبه لهم وتعلقه بهم. و تتكرر فكرة علاقة المدرس بتلميذه في الكثير من أعمال جيمس : انظر إلى مثل هذه العلاقة في روايته "دورة البرغي" (١٨٩٨) The Turn of the Screw : هل يمكن لعلاقة كوينت مع مايلز أن تكون مثالاً على رابط المدرس بتلميذه بينما مربية الأطفال (بديلا لجيمس؟) توضح إخلاصها الشديد؟ وما الذي نفهمه من موت مايلز في هذا السياق؟ (من المثير هنا ملاحظة أن الموت الغامض والمفاجئ لطالب استثنائي موضوع متكرر في أعمال جيمس).

٤- حلل السياسات الجنسية في رواية جانيت وينتيرسون Jeanette winterson "البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة" ١٩٨٥ Oranges Are Not the Only Fruit. ما الذي يريد النص أن يعلمه للقراء عن المثلية الأنثوية والقوى الاجتماعية والنفسية و السياسية في عائلة غيرية الجنس وعن الكنيسة؟ وكيف يمكن لاضطهاد الطائفة الدينية للمثلية الأنثوية أن يعبر عن المجتمع ككل.

٥- تفحّص النص الفرعي المتعلق برهاب المثلية الجنسية غير المدرَك أو المقصود في رواية ماري شيلي Mary Shelley "فرانكنشتاين" ١٨١٨ Frankenstein. كيف يمكن أن نثبت أن حب فيكتور الحقيقي هو لكليرفال، لا لإليزابيث؟ وكيف تتوازى هذه العلاقة المثلية مع علاقة ولتون الرومانسية مع فيكتور؟ وما التشابهات التي يمكن أن نجدها بين علاقة إليزابيث مع فيكتور وكليرفال وعلاقة ماري شيلي مع زوجها و صديقهما المشترك لورد بايرون؟

ملاحظات

١- انظر كروكشانك لمناقشة كاملة لموضوع التمييز ضد المثليات و المثليين جنسياً.

٢- أوضحت إيف كوسوفسكي سيدجويك في كتاب "معرفة الخزانة" Epistemology of the Closet وظائف الآراء "المقللة" و"المعمّمة" للمثلية الجنسية.

٣- انظر كتاب "مختارات من رسائل جيرالدين إنزور جوزبوري إلى جين ويلش كارليل، الذي حررته السيدة اليكساندر آيرلاند (لندن: لونغمانز، كرين آند كو.، ١٨٩٢)، ص٣٨ . أُخذ هذا الاقتباس من رسالة مؤرخة ٢٩ أكتوبر، ١٨٤١ (مستشهد به في فيدرمان، ص١٦٤).

٤- لمناقشة مواضيع الخنوثة، والأجناس المتعددة، ومواضيع مماثلة، انظر "دراسات الجنس والنسوية" في الفصل الرابع.

For further reading

Abelove, Henry, Michele Aina Barale, and David M. Halperin, eds. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993.

Cruikshank, Margaret. *The Gay and Lesbian Liberation Movement.* New York: Routledge, 1992.

Faderman, Lillian. *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present.* New York: William Morrow, 1981.

Frye, Marilyn. *Willful Virgin: Essays in Feminism*. Freedom, Calif.: Crossing, 1992.

Jay, Karla, and Joanne Glasgow. *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*. New York: New York University Press, 1990.

Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches.* Trumansburg, N.Y.: Crossing, 1984.

Moraga, Cherrie L., and Gloria Anzaldua, eds. *This Bridge Called My Back*: *Writings by Radical Women of Color*. 3rd ed. Berkeley, Calif.: Third Woman Press, 2002.

Nelson, Emmanuel S., ed. *Critical Essays: Gay and Lesbian Writers of Color*. New York: Haworth, 1993.

Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose.* New York: W. W. Norton, 1979.

Summers, Claude J., ed. *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works, from Antiquity to the Present.* New York: Routledge, 2002.

———. *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England*. New York: Haworth, 1992.

Zimmerman, Bonnie. *The Safe Sea of Women*: *Lesbian Fiction, 1969–1989.* Boston: Beacon, 1990.

For advanced readers

Anzaldua, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza.* San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1990.

opelikandi.com

Butters, Ronald R., John M. Clum, and Michael Moon, eds. *Displacing Homophobia:Gay Male Perspectives in Literature and Culture*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1989.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Vol. 1, An Introduction.* Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon, 1978.

Haggerty, George E., and Bonnie Zimmerman, eds. *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*. New York: Modern Language Association, 1995.

Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

Nelson, Emmanuel S., ed. *Critical Essays: Gay and Lesbian Writers of Color.* New York: Haworth, 1993.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet.* Berkeley: University of California Press, 1990.

Spurlin, William J., ed. *Lesbian and Gay Studies and the Teaching of English: Positions,Pedagogies, and Cultural Politics*. Urbana, Ill.: NCTE, 2000.

Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press, 2003.

Notes

1. For a complete discussion of discrimination against lesbians and gay men, see Cruikshank.
2. The functions of "minoritizing" and "universalizing" views of homosexuality were developed by Eve Kosofsky Sedgwick in *Epistemology of the Closet.*
3. See *Selections from the Letters of Geraldine Endsor Jewsbury to Jane Welsh Carlyle*, edited by Mrs. Alexander Ireland (London: Longmans, Green and Co., 1892), page 38. This quotation is taken from a letter dated October 29, 1841 (cited in Faderman, p. 164).
4. For a discussion of intersexuality, multiple genders, and similar issues, see "Gender studies and feminism" in chapter 4.

Works cited

Babuscio, Jack. "Camp and the Gay Sensibility." *Gays and Films*. London: British Film Institute, 1977. Rpt. in *Campgrounds: Style and Homosexuality.* Ed. David Bergman. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. 19–38.

Bennett, Paula. "The Pea That Duty Locks: Lesbian and Feminist-Heterosexual Readings of Emily Dickinson's Poetry." *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions.* Eds. Karla Jay and Joanne Glasgow. New York: New York University Press, 1990. 104–25.

Bruccoli, Matthew J. *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

Cather, Willa. *My Ántonia*. 1918. Rev. 1926. Rpt. Boston: Houghton, 1980.

Chauncey, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940.* New York: Basic Books, 1994.

Cruikshank, Margaret. "Gay and Lesbian Liberation as a Political Movement." *The Gay and Lesbian Liberation Movement.* New York: Routledge, 1992. 57–89.

Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson.* Ed. Thomas H. Johnson. 3 vols. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

Faderman, Lillian. "Boston Marriage." *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present.* New York: William Morrow, 1981. 190–203.

Faulkner, William. "A Rose for Emily." 1931. *Selected Stories of William Faulkner*. New York: Random House, 1960. 49-61.

Fetterly, Judith. *"My Ántonia,* Jim Burden, and the Dilemma of the Lesbian Writer." *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*. Eds. Karla Jay and Joanne Glasgow. New York: New York University Press, 1990. 145–63.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby.* 1925. New York: Macmillan, 1992.

Frye, Marilyn. "Some Reflections on Separatism and Power? *Sinister Wisdom* 6 (1978). Rpt. in *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, and David M. Halperin. New York: Routledge, 1993. 91–98.

James, Henry. *The Bostonians*. New York: Macmillan, 1885.

Keller, Karl. "Walt Whitman Camping." *Walt Whitman Review* 26 (1981). Rpt. in *Campgrounds: Style and Homosexuality*. Ed. David Bergman. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. 113–20.

Mayfield, Sara. *Exiles from Paradise*: *Zelda and Scott Fitzgerald*. New York: Delacorte, 1971.

Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

Obeikandl.com

———. *Sula*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.
Radel, Nicholas F. "Self as Other: The Politics of Identity in the Works of Edmund White." *Queer Words, Queer Images: Communication and the Construction of Homosexuality.* Ed. R. Jeffrey Ringer. New York: New York University Press, 1994. 175–92.
Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* 5.4 (1980): 631–60. Rpt. in *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, and David M. Halperin. New York: Routledge, 1993. 227–54.
Sedgwick, Eve Kosofsky. "Across Gender, Across Sexuality: Willa Cather and Others?" *Displacing Homophobia: Gay Male Perspectives in Literature and Culture.* Eds. Ronald R. Butters, John M. Glum, and Michael Moon. Durham, N.C.: Duke University Press, 1989. 53–72.
———. *Epistemology of the Closet.* Berkeley: University of California Press, 1990.

Smith, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism." 1977. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave.* Eds. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith. Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1982. 157–75.
Williams, Tennessee. *The Night of the Iguana*. New York: New Directions, 1962.
Whitman, Walt. "Song of Myself." *Leaves of Grass*. Brooklyn

openkandl.com

الفصل الحادي عشر

النقد الأمريكي الأفريقي
African American criticism

يؤلمني في كل فصل دراسي أن أكتشف أن عدداً من الطلبة الذين أدرسهم مادة النظرية النقدية، بمن فيهم طلاب متقدمون في تخصصات اللغة الإنكليزية من كل الأعراق، لا يحيطون علماً، أو هم على إلمام بسيط بمعالم هامة في التاريخ الأمريكي الأفريقي كالممر الأوسط the Middle Passage والسكة الحديدية السرية the Underground Railroad والهجرة العظيمة the Great Migration ونهضة هارلم the Harlem Renaissance وحركة الحقوق المدنية the Civil Rights Movement، وحركة القوة السوداء the Black Power Movement وحركة الفنون السوداء the Black Arts Movement. وبالرغم من ازدياد التركيز على التعليم المتعدد الثقافات في المدارس الثانوية الأمريكية، وعلى إقرار المزيد من المواد الجامعية التي تتحدث عن التجربة الأمريكية الأفريقية والتاريخ والأدب، فإن الجهود التعليمية في هذه المجالات لا تزال غير كافية لتلبية احتياجات الطلبة في مجتمع متعدد الثقافات مثل بلدنا، لا سيما في ضوء دورهم المستقبلي بوصفهم مواطنين عالميين في عالم يتسارع تقلصاً يوماً بعد يوم.

فمن المفترض أن يكون لدى الطلاب المتقدمين في تخصصات اللغة الإنكليزية قاعدة معرفية عن التاريخ والأدب الأمريكي الأفريقي يمكنني البناء عليها، وذلك لأن الأمريكيين الأفارقة يشكلون جزءاً كبيراً من سكان الولايات المتحدة، ولأنهم أسهموا كثيراً في الفنون كافة بما فيها نتاجٌ أدبيٌ هائلٌ مشهود له دولياً. لكن يحتوي عملي على الكثير من "تقديم المعرفة العامة"، لعدم وجود مصطلح أفضل. ونظراً لضيق الوقت، فإنني سأشرح في كثير من الأحيان الخطوط العريضة لما أعتقد أنه ينبغي على الطلاب معرفته، آملة بذلك تعزيز رغبتهم في تلك المعرفة بحيث يصبح اهتمامهم بهذا المجال كافياً لمعرفة المزيد من تلقاء أنفسهم. فالذي سأحاول فعله هنا أن أطلعكم على المسائل العرقية التي صاغت تاريخ الأدب الأمريكي الأفريقي، وأقدم القضايا الجوهرية لمنظِّري العرق الأمريكي الأفريقي اليوم، وأصف مجموعة اهتمامات النقاد الأدبيين الأمريكيين الأفارقة المعاصرين، وآمل أن يزداد اهتمامكم بما يكفي لمتابعة هذا الاختصاص الممتع من الدراسات الأدبية بأنفسكم.

المسائل العرقية وتاريخ الأدب الأمريكي الأفريقي

إن الاستبعاد شبه الكامل لتاريخ الأمريكيين الأفارقة وثقافتهم من التعليم الأمريكي، الذي لم تبدأ معالجته إلا في أواخر عام ١٩٦٠، يعكس الاستبعاد شبه الكامل لتاريخ الأمريكيين الأفارقة وثقافتهم من الرواية الرسمية

obeikandl.com

للتاريخ الأمريكي قبل ذلك الوقت. فقد بدأت كتب التاريخ الأمريكية على مدى العقود القليلة الماضية فقط تضمين معلومات عن الأمريكيين السود كانت مكتومة من أجل الحفاظ على الهيمنة الثقافية cultural hegemony لأمريكا البيضاء. فعلى سبيل المثال، كانت كتب المناهج المستخدمة في تدريس التاريخ الأمريكي الذي كان ينبغي أن يسمى التاريخ الأمريكي الأبيض، تذكر القليل — أو لا تذكر شيئاً — عن انتفاضات الرقيق خلال نقل العبيد من أفريقيا إلى أمريكا، أو حركات تمرد الرقيق العديدة في المزارع، أو شبكة الاتصالات التي طورها العبيد تحت أنوف أسيادهم. كما لم تُول الإنجازات الكبيرة التي قاموا بها الاهتمام الذي تستحقه، مثل الإنتاج الهائل من المشاريع الخلاقة، وأدب السود، وكذلك الموسيقى، والرسم، والنحت، والفلسفة، والنقاش السياسي، المرتبط بهارلم، والمعروف باسم نهضة هارلم.

اخترت هذين المثالين — مقاومة الرقيق ونهضة هارلم — لأنني أعتقد أنهما يوضحان تماماً الدوافع السياسية التي تكمن وراء استبعاد الأمريكيين الأفارقة من التاريخ الأمريكي. لو كُتب تاريخ مقاومة العبيد بضمير حي، لتحطمت حينها الصورة النمطية العنصرية للعبد الخانع الغبي، الممتن للتوجيه الأبوي من سيده الأبيض، الذي لولاه لكان العبد طفلاً ضائعاً أو همجياً خطيراً. ولو كُتب تاريخ العبقرية الأدبية الأفريقية الأمريكية بضمير حي، لتفجرت حينها أسطورة الدونية الأفريقية الأمريكية التي كانت أساساً للكثير من السياسات والممارسات العنصرية.

ولما كان قسم كبير من الأدب الأمريكي الأفريقي يتعامل مع العنصرية بوصفه سجلاً أدبياً للتجربة الأفريقية الأمريكية يجب علينا الوقوف عند بعض المفاهيم الأساسية المتعلقة بهذه المسألة، ولا سيّما أن هناك الكثير من المفاهيم الخاطئة حولها. إذ يشير "التمييز العرقي" Racialism، وهي كلمة لا نسمعها كثيراً في الحياة اليومية، إلى الاعتقاد بتفوق عرق أو دونيته أو نقائه، استناداً إلى الاقتناع بأن الخصائص الأخلاقية والفكرية، تماماً مثل الخصائص الجسمانية، هي خصائص بيولوجية تميز الأعراق من بعضها. أما "العنصرية" Racism فتشير إلى علاقات القوة غير المتكافئة التي تنمو من الهيمنة الاجتماعية والسياسية لأحد الأعراق على عرق آخر، وتنتج عنها ممارسات تمييزية منهجية. لذا، فإنه من أجل أن يكون المرء عنصرياً — أي من أجل أن يكون في موقع يمكنه من التفرقة، أو الهيمنة، أو الاضطهاد — عليه أن يكون في موضع سلطة بوصفه عضواً في المجموعة المهيمنة سياسياً. وهذا يعني في أمريكا أنه على المرء أن يكون أبيض. وبعبارة أخرى، فإن الممارسة المنتظمة للعنصرية، كحرمان الأشخاص الملونين المؤهلين من التوظيف، أوالسكن، أوالتعليم أو أي شيء آخر من حقهم، يمكن أن تحدث على أساس منتظم عند أولئك الذين يتوقعون الإفلات من العقاب فقط. ويمكن لمن يفعل ذلك الإفلات من العقاب إذا كان منتمياً إلى مجموعة تسيطر على معظم مواقع السلطة في النظم السياسية والقضائية والتنفيذية.

يمكننا عرض هذه المسألة بطريقة أخرى، وذلك بالقول إنّ الممارسة المنتظمة للتمييز العنصري تحدث فقط عندما ترسخ العنصرية مؤسساتياً، لأن "العنصرية المؤسساتية" تشير إلى إدماج السياسات والممارسات العنصرية في المؤسسات التي تشغّل المجتمع، كالتعليم؛ والحكومات الاتحادية وحكومات الولايات والحكومات المحلية؛ والقانون، سواء أكان ذلك من حيث كتابته أم من كيفية تطبيقه من قبل المحاكم ومسؤولي الشرطة؛ والرعاية الصحية، والتي يمكن أن تكون متحيزة عنصرياً في كل شيء، ابتداء من المخصصات المالية للبحوث وانتهاء بمواقع المستشفيات وعلاج مرضى معينين؛ وعالم الشركات، والتي غالباً تمارس التمييز العنصري في التوظيف والترقيات على الرغم من ادعائها رسمياً بتبني سياسات تعزيز تكافؤ الفرص.

إن إحدى تجليات العنصرية المؤسساتية الفعالة جداً في التمييز ضد الأمريكيين الأفارقة هو موضوع الأدب الأمريكي. فقد ساد، كما يعلم الكثيرون المقررات الغربية الأدبية (البريطانية والأوروبية والأمريكية) تعريف مركزي أوروبي "للعالمية" universalism: فجرى تصنيف الأعمال الأدبية على أنها أعمال فنية عظيمة و"عالمية"، وتستحق الإدراج في المقرر عندما تعكس التجربة الأوروبية وتتوافق مع أساليب التقاليد الأدبية الأوروبية، أي عندما تشابه الأعمال الأدبية تلك الأعمال الأوروبية التي عدّت عظيمة سابقاً. "فالمركزية الأوروبية" Eurocentrism هي الاعتقاد بأن الثقافة الأوروبية متفوقة على جميع الثقافات الأخرى. ومع أن الأمريكيين الأفارقة يفخرون بتاريخ أدبي طويل ومثير للإعجاب يعود إلى القرن الثامن عشر، فإن مؤرخي الأدب الأمريكي البيض اعتبروا الكتاب السود، روافد أو فروعاً، وليسوا جزءاً أساسياً من تاريخ الأدب الأمريكي. وبالتالي، وحتى وقت قريب، كانت تقتصر المختارات من الأدب الأمريكي، بما في ذلك تلك التي تستخدم للتدريس في المدارس الثانوية والصفوف الجامعية — إلى حد كبير— على أعمال كتاب من الذكور البيض. وهكذا اُستخدم المقرر الأدبي للحفاظ على هيمنة البيض الثقافية.

وقد بدأ هذا الوضع في التغير بطبيعة الحال، ولكن هذا التغيير بطيء نوعاً ما. فعلى الرغم من أن الكتاب الأمريكيين السود المعاصرين قد حصلوا على أعلى التقديرات — توني موريسون Toni Morrison (التي فازت بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٣)، وأليس ووكر Alice Walker، وجون إدغار وايدمن John Edgar Wideman، ومايا آنجلو Maya Angelou، وغلوريا نيلور Gloria Naylor، وإشمايل ريد Ishmael Reed، ونيكي جيوفاني Nikki Giovanni، وتشارلز جونسون Charles Johnson، وريتا دوف Rita Dove، وشيرلي آن ويليامز Sherley Anne Williams، وأوغست ويلسون August Wilson، وإرنست جيه غاينز Ernest J. Gaines وغيرهم كثر، قد أنتجوا أدباً مشهوداً له على نطاق واسع في أمريكا — فإن غالبية مناهج الأدب الأمريكي ما زالت مقصّرة في إدراج أعمال ممثلة للكتاب السود السابقين والمعاصرين.

obeikandl.com

وينعكس الترويج للتمييز العنصري من قبل المؤسسات العنصرية في القوالب النمطية العنصرية للمجتمع الذي يتمسّك بمعيار ضيق من الجمال الأنغلوساكسوني، قبل أن تدعو شعارات مثل"الأسود جميل" و "قلها بصوت عال: أنا أسود وأنا فخور!" إلى تغيير جذري في التصور الذاتي للأمريكيين الأفارقة في أواخر الستينيات من القرن الماضي، فقد عانى الكثير منهم من العنصرية المُبطّنة internalized racism. وعلى الرغم من نجاح دعاة كبرياء السواد، مازال الكثير من الناس الملونين يعانون من تلك العنصرية. وتنتج العنصرية المبطنة من البرمجة النفسية التي يمارسها مجتمع عنصري بتلقينه الناس الملونين الاعتقاد بتفوق البيض. ويشعر ضحايا العنصرية المُبطّنة عموماً بأنهم دونيون عن البيض، وأقل جاذبية وأقل جدارة بالاهتمام وأقل براعة، وغالباً ما يتمنون أن يكونوا بيضاً أو أن يظهروا أكثر بياضاً. تقدم لنا توني موريسون صورة تقشعر لها الأبدان عن العنصرية المُبطّنة في " العين الأشد زرقة" *The Bluest Eye* (١٩٧٠)، حيث تعتقد بطلتها بيكولا بريدلفPecola Breedlove، وهي فتاة شابة سوداء غير قادرة على رؤية جمالها، أنها ستكون جميلة وسعيدة ومحبوبة لو أنها كانت زرقاء العينين.

وغالباً ما ينتج عن العنصرية المُبطّنة "عنصرية داخل العرق الواحد"، وتلك تشير إلى التمييز داخل مجتمع السود ضد ذوي البشرة الداكنة و المعالم الأفريقية الواضحة. وهذه الظاهرة تبدو أكثر وضوحاً في رواية "العين الأشد زرقة"، وذلك عندما يضايق أطفال سود بيكولا بسبب بشرتها الداكنة، في حين يتعامل هؤلاء مع طفلة أخرى سوداء، مورين بيل Maureen Peal ذات البشرة الفاتحة، كما لو أنها أعلى مكانة منهم. ويصور المخرج سبايك لي Spike Lee أيضاً العنصرية داخل العرق الواحد في فيلم "دوار المدرسة" *School Daze* (١٩٨٨)، وفيه يشكل الطلاب، في كلية يرتادها السود تاريخياً، جماعتين متنافستين على أساس "البياض" أو "السواد" النسبي في مظهرهم الجسماني. وفي حين أن الصعوبات الاقتصادية والاجتماعية الناجمة عن التهميش الذي تمارسه العنصرية المؤسساتية أصبحت معروفة، فإن العنصرية المُبطّنة والعنصرية داخل العرق الواحد توضح التجارب النفسية المدمرة التي تنتج عن العنصرية المؤسساتية.

ونظراً لتعدد أشكال العنصرية التي يتعامل معها الأمريكيون الأفارقة، ليس من المستغرب أن يعاني العديد من الأمريكيين الأفارقة مما وصفه دبليو إي بي ديبويس W.E.B DuBois في "نفوس الشعب الأسود" *The Souls of Black Folk* (١٩٠٣) "بالوعي المزدوج"، والمقصود بذلك الوعي بالانتماء إلى ثقافتين متعارضتين: الثقافة الأفريقية، التي نمت من جذور أفريقية وتحولت إلى تاريخ فريد على الأراضي الأمريكية، والثقافة الأوروبية التي فرضتها أمريكا البيضاء. وهذا يعني للكثير من الأمريكيين السود وجود نفس ثقافية في المنزل وأخرى يهيمن عليها البيض في الحياة العامة، مثل أماكن العمل والمدرسة. وينطوي الوعي المزدوج أحياناً على لغتين. إذ تتضمن الثقافة السوداء التي تعاش في المنزل في بعض الأحيان استخدام اللغة الإنجليزية العامية السوداء (بي في إي BVE، وتسمى

أيضاً إيبونيكس Ebonics أو الإنجليزية الأمريكية الأفريقية العامية)، والتي تفي بجميع المعايير النحوية للغة الحقيقية، و لكنها مرفوضة من العديد من البيض وبعض الأمريكيين السود على اعتبار أنها لغة إنجليزية دون المستوى، وليست لغة معترفاً بها في حد ذاتها.

كما يعني وجود الوعي المزدوج بالنسبة للكتاب السود أنهم حسموا أمرهم فيما إذا ما كانت الكتابة في المقام الأول لجمهور أسود، أو جمهور أبيض، أو كليهما. ويتضمن هذا القرار بدوره نوع اللغة المستخدمة. وعلى سبيل المثال، اختار شاعر نهضة هارلم كاونتي كولين Countee Cullen استخدام لغة إنكيزية نموذجية مصقولة للغاية ونمط كلاسيكي يعتمد الإشارة تماشياً مع أفضل ما كتب في التقاليد الأدبية الأوروبية. يتضح هذا النمط مثلاً في الإشارات الأسطورية اليونانية في الأسطر التالية من سوناتة "مازلت أتعجب" "Yet Do I Marvel" (١٩٢٥) حيث يتساءل المتكلم لِمَ "يجعل الربُّ الشاعر أسود، و يدعوه للغناء"، ويقول إنه يتساءل هل يمكن للرب أن يوضح

لماذا يُغوى المعذب تانتالوس Tantalus
بالفاكهة المتقلبة، ويصرح
فيما إذا كانت مجرد نزوة غاشمة تحكم على سيسيفوس Sisyphus
بأن يناضل من أجل تسلق درج لا ينتهي أبداً.

وعلى الرغم من أن معظم شعر كولين يتضمن موضوعات سياسية متعلقة بالعرق، فقد أعرب عن اعتقاده بأن الكتاب السود يجب أن يكونوا أحراراً في إبداع ما يودون وفقاً لما يمليه عليهم إلهامهم الفني الخاص بهم دون أن يكونوا مضطرين للنظر في الاحتياجات السياسية لشعوبهم، كما هو شأن الكتاب البيض. وقد أثار استخدامه للأساطير اليونانية والإنكليزية تساؤلات حول صحة إلهامه الفني لأنه مستمد من الثقافة العنصرية التي ظلمت الشعوب الأفريقية على مدى عدة قرون. لكن شعر كولين الكلاسيكي أثبت مع ذلك أن الكتاب الأمريكيين الأفارقة مؤهلون للكتابة في أي نمط يفضلون، ودحض بذلك الافتراض العنصري للدونية الأفريقية.

وفي المقابل فإن جزءاً كبيراً من كتابات لانغستون هيوز Langston Hughes— وهو كاتب آخر برز خلال عصر نهضة هارلم، يستعمل لغة إنجليزية عامية مدوية بإيقاعات أنماط الخطاب الأسود وموسيقى البلوز Blues. وكتاباته مؤثرة للغاية، يتذوقها القراء البيض ويمكنهم من خلالها التعرف على إبداع ثقافة السود — تتحدث عن الأمريكيين الأفارقة و بالنيابة عنهم، وتمجد تراثهم الثقافي الغني، وتدعو إلى تكافؤ الفرص للمواطنين السود. ويمكن أن نشاهد هذا الأسلوب في صور ملموسة وصوت عامي حاذق في الأسطر التالية من "صباح الخير" "Good Morning" (١٩٥١)، حيث يرثي المتكلم آمال الناس الملونين المتبددة في بحثهم عن حياة أفضل، هؤلاء الذين "خرجوا متسائلين، واسعي العيون، حالمين من محطة بين Penn Station" في نيويورك:

تفتح البوابات
ولكن هناك قضبان
على كل بوابة .
ماذا يحدث
لحلم مؤجل؟
بابا، ألم تسمع؟

وعلى الرغم من أن مناقشتنا للغة الأدبية والأسلوب الأدبي هي مناقشة شعرية، فمن الواضح أيضاً أنها مناقشة سياسية، وهذا يعني مناقشة واقع السلطة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وتبرهن الأمثلة المأخوذة عن كولين وهيوز أنه لا يمكن فصل أساليب الكتاب السود الأدبية عن آرائهم السياسية حول دور الكاتب بوصفه عضواً في جماعة مضطهدة. إذ إن إحدى أقدم المسائل في مجتمع السود تتعلق بالدور الاجتماعي للكاتب الأسود في مجتمع عنصري.

فلا بد من التذكر أن بدايات الكتابة الأمريكية الأفريقية خلال القرن الثامن عشر كانت إلى حد كبير نتيجة جهد بذله العبيد الأفارقة لإثبات إنسانيتهم للبيض. لأن المستعبدين، في إحدى محاولاتهم المتعددة لتبرير العبودية، ادّعوا أن الأفارقة ليسوا بشراً تامين؛ لأنهم لا يستطيعون كتابة الشعر! (بالطبع أغفل هؤلاء الإشارة إلى أنهم جعلوا تعلم القراءة عملاً غير قانوني للسود). لذلك شجع أصحاب فيليس ويتلي Phillis Wheatley كتابتها للشعر لإثبات خطأ هذه المقولة العنصرية. كما كتب العبيد روايات السيرة الذاتية لتنبيه الشماليين البيض إلى محنتهم كما نرى في رواية هارييت جاكوبس Harriet Jacobs "حوادث في حياة فتاة الرقيق" *Incidents in the Life of a Slave Girl* (١٨٦١). حيث كان الاعتقاد أن العبيد الأفارقة غير قادرين على الكتابة، وعن الإنتاج الأدبي، منتشراً على نطاق واسع، حتى في الشمال، إلى حد أن العديد من روايات السود كانت تُستهل بتصريحات من رعاة الأدب البيض للشهادة بهوية الكاتب وأصالة السرد. و ما زال إيجاد السبل لجذب القراء البيض إلى نصوص قد لا يقرؤونها في الأحوال العادية مهمة صعبة تواجه العديد من الكتاب السود.

وقد ظلت سياسة الكتاب الأمريكيين الأفارقة المناهضة للعنصرية متصلة باحتياجات الأمريكيين السود على مدى تاريخهم الطويل في النضال من أجل العدالة، وليس من المستغرب إذاً أن يعتبر العديد من الأمريكيين الأفارقة الكتابة، بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الفردي البحت، ترفاً لم يكن بالإمكان الحصول عليه عندما يكون الكثير من أعضاء العرق نفسه عرضة للاضطهاد.

وقد بقي الدور الاجتماعي للكاتب الأسود مسألة هامة خلال "حركة الفنون السوداء" في العقد السادس من القرن الماضي، وهي الحركة الأدبية والفنية المنبثقة عن حركة القوة السوداء. إذ يعتقد بعض المتحدثين الصريحين،

كالشاعر أميري بركة Amiri Baraka ، أن على الكتاب السود أن يلتزموا بمساعدة أبناء جلدتهم من خلال وسائل أدبية كتصوير شرور العنصرية وتقديم صور إيجابية عن الأمريكيين الأفارقة ، وتقديم الحلول الممكنة للمشاكل الاجتماعية التي تواجه مجتمع السود. وبالمثل أثرت حركة الفنون السوداء في دور النقاد الأدبيين الأمريكيين الأفارقة من خلال التأكيد على وظيفتهم كنقاد ثقافيين. وهذا يعني أن النقاد السود دُعوا إلى تفسير الأدب من خلال علاقته بالوضع السياسي والاقتصادي للأمريكيين الأفارقة ، وهي مهمة مماثلة لتلك التي يقوم بها النقاد الماركسيون ، ولكن مع التركيز على أساس العرق. فعلى سبيل المثال ، حلل النقاد الأفروأمريكيون الطرق التي تقوض أو تعزز بها النصوص الأدبية الأيديولوجيات العنصرية التي أبقت الأمريكيين السود مضطهدين سياسياً ومحرومين اقتصادياً. ولا يزال يشكل هذا النهج جزءاً هاماً من النقد الأمريكي الأفريقي اليوم.

كما دعت حركة الفنون السوداء إلى التشكيك في مدى ملاءمة نظريات البيض النقدية لتفسير أدب السود. ولنتذكر أن تعريفاً مركزياً أوروبياً لـ"عظمة" الأدب أدى إلى تهميش الكتاب السود في تاريخ الأدب الأمريكي ، واستبعادهم شبه الكامل من مقرر الأدب الأمريكي. و معظم النظريات النقدية المعاصرة السائدة ، بما في ذلك جميع النظريات التي نوقشت في فصول أخرى من هذا الكتاب ، لها جذور أوروبية. ولا تزال مسألة مدى ملاءمة نظريات البيض لتفسير نصوص الكتاب السود وثيقة الصلة بتحفظات بعض النقاد اليوم على التأثير الواسع للنظرية التفكيكية على جميع أشكال النقد الأدبي. كما تلاحظ باربرا كريسشن Barbara Christian ، أن الخطاب المجرد للتفكيكية ، التي تقول إن مفاهيم مثل "المركز" و "المحيط" وهمية مما يسمح للذين يجيدون ممارسة التفكيكية "السيطرة على المشهد النقدي" ، ظهر عندما بدأت أدبيات الشعوب الملونة تفكر في الانتقال إلى "المركز" (٤٥٩). بالإضافة إلى ذلك تنتقد التفكيكية مفهوم الهوية الثقافية المستقرة ذات الطبيعة الهادفة بدلاً من ذلك ، وكما تذكرون من الفصل الثامن ، تعرِّف التفكيكية "الذات" بأنها مجموعة مجزأة من العديد من "الذوات" ولا تملك هذه المجموعة معنى أي أو قيمة مستقرة باستثناء تلك التي نعلقها عليها. كما يشير هنري لويس غيتس الابن Henry Louis Gates Jr. ليس من العدل "رفض منح الأمريكيين الأفارقة القدرة على استكشاف هويتهم الثقافية واستعادتها قبل نقد هذه الهوية" (" قِطَع السيد" The Master's Pieces ٣٢).

ومن ناحية أخرى يعتقد العديد من النقاد الأمريكيين الأفارقة أنه يمكن تكييف عناصر أية نظريات نقدية معاصرة ، بما في ذلك التفكيكية ، لاستخدامها في النقد الأمريكي الأفريقي. فعلى الرغم من المخاطر التي ينطوي عليها تطبيق النظريات الأمريكية الأوروبية بدون تمحيص على الأدب الأمريكي الأفريقي ، يشعر كثير من النقاد أن استبعاد نظرية البيض النقدية بالكامل من ذخائر النقد الأسود من شأنه أن يحرم بعض النقاد السود من أدوات نقدية يمكن أن تكون مفيدة ، إضافة إلى أن ذلك سيسد سبل التواصل بين النقاد الأمريكيين الأفارقة وزملائهم. و يقول

هنري لويس غيتس جونيور "أي أداة تمكن الناقد من شرح طريقة العمل المعقدة للغة النص هي أداة مناسبة. لأن اللغة، اللغة السوداء في النصوص السوداء، هي التي تعبر عن النوعية المميزة لتقاليدنا الأدبية" ("أشكال بالأسود" ٢١ *Figures in Black* xxi). وكما رأينا في الفصول الأخرى، يمكن استخدام معظم النظريات لتفسير عمليات اللغة، فقد يحدث ذلك عن طريق لفت انتباهنا إلى الطرق اللغوية المتنوعة لحمل مضامين أيديولوجية يمكنها أن تؤثر بنا من دون إدراكنا لها.

وقد كانت فكرة تميز الأدب الخاص بالعنصر الأسود التي أشار إليها غيتس مسألة أخرى هامة تظهر من خلال حركة الفنون السوداء ولا تزال إلى اليوم تلقى تعارضاً مع فكرة "عالمية" جميع الكتابات "العظيمة"، فقد ذهب العديد من كتاب حركة الفنون السوداء إلى أن للأدب الأمريكي الأفريقي مزايا فريدة من نوعها وسياسة وشعرية خاصتين به، لا يمكن تفسيرها أو الإحاطة بها بشكل كامل في الإطار الواسع للأدب الأمريكي الأوروبي. ويعتقد بعض المنظرين أن هذا التفرد مستمد من تقاليد أمريكية أفريقية كالقص الشفوي والفولكلور والتاريخ الشفوي، تقاليد لها جذورها في الثقافة الأفريقية. ووفقاً لبعض النقاد تلك أشياء ترتبط بعنصر جوهري أو فطري، وهو "السواد" كوسيلة تفكير وشعور وإبداع مشترك مع جميع الشعوب المنحدرة من أصل أفريقي. و لكن يجادل آخرون بأن ليس هناك شيء مثل السواد الجوهري وإنما الصفات المشتركة لنصوص الأمريكيين الأفارقة هي نتيجة التاريخ والثقافة المشتركين لواضعيها. وبالنسبة لبعض هؤلاء النقاد فإن نوعية الأدب الأمريكي الأفريقي المتميزة هي نتاج المزج الفريد من التقاليد الثقافية الأفريقية والأوروبية الأمريكية على حد سواء.

في كلتا الحالتين، يجب ألا نغفل "المركزية الأفريقية" Afrocentricity لنصوص الأمريكيين الأفارقة، أي أولوية علاقتهم مع التاريخ والثقافة الأفريقية، عندما نفسرها وإلا عرَّضنا الأدب الأمريكي الأفريقي لتشويه كبير للغاية. من ذلك أن جون دبليو روبرتس John W. Roberts يلاحظ حكايات المخادع الأمريكية الأفريقية التي برزت خلال العبودية، كتلك التي تدور حول الأرنب برير Br'er ، وبالمقابل "تظهر قرابة حميمة من حكايات المخادع في التقاليد الشفوية الأفريقية" (٩٧). ومع ذلك جادل باحثو الفولكلور الأمريكي الأوروبي، مفترضين أن العبودية قد قطعت علاقات الأمريكيين الأفارقة الثقافية بأفريقيا، لأن هذه الحكايات مستمدة من التقاليد الأمريكية الأوروبية. وأكدوا أنه لا يهم أين نشأت لأن الرقيق وظفوا تلك الحكايات لتلبية حاجة نفسية محددة جداً: هي الحاجة للتعويض عن العجز في ظل العبودية من خلال تصوير حيوان صغير محروم يتمرد ضد النظام الأخلاقي القائم، ويقاوم من خلال المكر والمكيدة الحيوانات الأكبر أو الأقوى، ويعاقبهم ويأخذ طعامهم وهكذا دواليك.

وقد صحح هذا التفسير باحثو الفولكلور المركزيون الأفريقيون، كما يلاحظ روبرتس، من خلال تبيين أن كلاً من حكايات المخادع الأفريقية والأمريكية "تدور حول سلوكيات مصممة للتعويض عن نقص مزمن في

الضروريات المادية والوجودية في تسلسل هرمي اجتماعي صلب" (١٠٧). وباختصار، فإن أوجه التشابه بين حكايات المخادع الأفريقية والأمريكية مستمدة من حقيقة مفادها أنه تعين على كل من أولئك السكان أن يتعلموا كيفية البقاء على قيد الحياة بإمدادات غذائية غير كافية وغير مضمونة في أغلب الأحيان. وقد نتجت الاختلافات بين مجموعتي الحكايات عن الاختلافات بين نظام ثقافة الأفارقة الاجتماعي الصارم، حيث كان رفاه المجتمع يُقدّم على تحقيق المكاسب الفردية، ونظام ثقافة المزارع الأمريكية الاجتماعي الصارم، حيث كان المكسب الفردي لصاحب العبيد يحتل الأولوية بالمقارنة مع رفاهية مجتمع العبيد العاملين لديه. لذلك فإن قراءة مركزية أفريقية لحكايات المخادع تفسر قواسمها المشتركة وتحولاتها على حد سواء، وتحول دون اقتلاع حكايات ثقافة الأمريكيين الأفارقة من جذورها الأفريقية.

تطورات جديدة: نظرية العرق النقدية

تغيرت الظروف من عدة نواح على مدى العقود القليلة الماضية. فيبدو أن الأشكال المتطرفة من العنف العلني ضد الأمريكيين الأفارقة —— مثل الإعدام خارج نطاق القانون واغتيال زعماء السود وتفجير كنائس السود وهجمات العصابات على منازل السود "القريبة جداً" من أحياء البيض والمعاملة الوحشية لمتظاهري الحقوق المدنية —— أصبحت شيئاً من الماضي في الولايات المتحدة. إضافة إلى ذلك، فإن التمييز العنصري ضد الأمريكيين الأفارقة أصبح الآن غير مشروع: فوفقاً للقانون الجديد يُعطى الناس الملونون الحق في العيش والعمل والتسوق وتناول الطعام وما إلى ذلك حيث يشاؤون. لذلك يعتقد العديد من الأمريكيين —— و ذلك ينطبق على العديد من الأمريكيين البيض باستثناء جماعات التفوق العرقي الأبيض مثل كو كلوكس كلان Ku Klux Klan —— أن العنصرية شيء من الماضي. و فعلاً، نحن لا نرى الآن تقارير عن احتجاجات عنصرية أو اعتصامات أو أعمال شغب في نشرات الأخبار المسائية، ولا نقرأ عن تلك الأشياء في الصحف اليومية، كما كان الحال خلال العقدين الخامس والسادس من القرن الماضي، عندما كانت حركة الحقوق المدنية في أوجها. وبما أنّ حركة الحقوق المدنية في ذينك العقدين قد انتهت، أليس من المنطق إذاً الاعتقاد بأننا لم نعد بحاجة إليها! ومن هنا فلا غرابة في أن يصبح كتاب أمريكيون سود وأعضاء هيئة محلفين وعلماء وفلاسفة وسياسيون وموسيقيون ورسامون وراقصون وممثلون ومخرجون ورياضيون وغيرهم من الذين يجسدون الفكر الأمريكي الأفريقي المعاصر والتقاليد الثقافية الأمريكية مشهورين وطنياً ودولياً. و لدى الولايات المتحدة الآن عدد كبير من أفراد الطبقة الوسطى الأمريكية الأفريقية. فلماذا لا نزال نشغل أنفسنا بمسألة العرق، ناهيك عن دراسة شيء يسمى نظرية العرق النقدية؟

غير أن كثيراً من الأمريكيين، من جميع الألوان، يعرفون أن العنصرية لم تختفِ تماماً: إنها أصبحت "متخفية". وبعبارة أخرى، لا يزال التمييز العنصري في الولايات المتحدة يمثل مشكلة رئيسة وملحة: لقد أصبح

ببساطة أقل وضوحاً مما كان عليه. يُمارس الظلم العنصري بخبث، إذا جاز التعبير، لتجنب المساءلة القانونية، لكنه ازدهر بسبل شتى لا يعرفها حق المعرفة سوى ضحاياه في كثير من الحالات. فعلى سبيل المثال، كما يشير ريتشارد دلغادو Richard Delgado و جان ستيفانجيك Jean Stefancic، لا تزال فرص الأمريكيين الأفارقة واللاتينيين من الجنسين في الحصول على الوظائف والإسكان والقروض أقل من البيض من ذوي المؤهلات المتماثلة(١٠). بالإضافة إلى أن

> عدد نزلاء السجون من السود كبير؛ بينما نرى أن كبار مسؤولي الشركات التنفيذيين والجراحين ورؤساء الجامعات كلهم تقريباً من البيض. وتمتلك عائلات السود وسطياً حوالي عشر الأصول التي يمتلكها نظراؤهم البيض. ويدفعون أكثر منهم للحصول على العديد من المنتجات والخدمات، بما في ذلك السيارات. كما أن حياة الناس الملونين أقصر، ويتلقون رعاية طبية أسوأ، ويستكملون سنوات أقل في المدرسة، ويشغلون وظائف وضيعة أكثر من البيض. كما أظهر التقرير الأخير للأمم المتحدة أن الأمريكيين الأفارقة في الولايات المتحدة إذا اعُتبروا في دولة خاصة بهم فسيشكلون أمة تحتل المرتبة السابعة والعشرين في العالم فيما يتعلق بالرفاه الاجتماعي، بينما سيحتل اللاتينيون المرتبة الثالثة والثلاثين. (دلغادو و ستيفانجيك ١٠-١١)

وأعتقد أن الحقيقة الأولى المدرجة في المقطع الآنف الذكر تستحق مزيداً من المناقشة لأن العدد غير المتكافئ من السجناء الملونين في هذا البلد قد شجع على انتشار سوء فهم لدى العديد من الأمريكيين البيض، مفاده أن عدداً غير محدود من الأمريكيين الأفارقة مجرمون، أي أن الإجرام هو سمة الأمريكيين الأفارقة. واسمحوا لي، من أجل إظهار الخطأ في هذا النوع من التفكير، أن أقدم مثالاً لافتاً واحداً فقط يوضح سبب وجود نسبة كبيرة من الأمريكيين الأفارقة مقارنة مع البيض مسجونين في بلادنا. وهو أن حيازة خمسة غرامات من الكوكايين الصلب، الذي يستخدم في الغالب من قبل الأمريكيين السود، تستوجب عقوبة خمس سنوات في السجن الإجباري. وبالمقابل، فإنك تحتاج إلى خمسمئة غرام من الكوكايين المسحوق، تستخدم في الغالب من قبل الأمريكيين البيض، لقضاء المدة نفسها من السجن الإجباري. أضف إلى ذلك أن مثل هذه القوانين التمييزية تلفت الانتباه إلى انتشار تعاطي المخدرات في أحياء السود الفقيرة، الأمر الذي أدى إلى زيادة مراقبة الشرطة لهذه المناطق، في حين أن ملاحقة متعاطي المخدرات في الأحياء البيضاء تتسم بالبرود. مع أن غالبية متعاطي المخدرات في الولايات المتحدة هم من البيض. ومع ذلك فإن الغالبية العظمى من سجناء الجرائم التي تتعلق بالمخدرات هم من السود (تايسون Tyson ١٥٠-٥١). و كما يوضح هذا المثال النموذجي، فقد وضع التمييز العنصري في نظامنا القانوني، وليس الإجرام "الطبيعي" للأمريكيين الأفارقة، الكثير من الأمريكيين السود وراء القضبان وهؤلاء ما كانوا ليكونوا هناك لو كانوا من البيض.

يتبين مما سبق أن العديد من الأمريكيين الأفارقة لا يزالون محرومين بصورة روتينية من حقوقهم المدنية على الرغم من قوانين الحقوق المدنية التي تهدف إلى ضمان هذه الحقوق. ولذلك فإنه من المفيد التفكير في نظرية العرق النقدية باعتبارها نهجاً جديداً للحقوق المدنية. وقد بدأت هذه النظرية في مؤلفات ديريك إيه. بيل الابن Derrick A. Bell Jr. وآخرين في عقد السبعينيات من القرن الماضي، في وقت عجزت فيه حركة الحقوق المدنية في العقدين السابقين لذلك التاريخ عن أن تكون قوة سياسية أو اجتماعية فاعلة. وعلى الرغم من أن نظرية العرق النقدية بدأت مشروع لنقد القانون الدستوري – أي القانون الاتحادي الذي يقوم على أساس الدستور والذي لا يفترض بحسب قوانين الولايات الفردية أن ينتهك – فإنه امتدّ إلى جميع فروع المعرفة تقريباً، بما في ذلك العلوم الإنسانية. وسنجد أن نظرية العرق النقدية تهتم بكل موضوع وثيق الصلة بالعرق. بالإضافة إلى التحقيق في قضايا واضحة مثل الاضطهاد الموصوف في المقطع المذكور أعلاه، وأنها تقوم بفحص الطرق التي ترتبط فيها تفاصيل حياتنا اليومية بالعرق، على الرغم من أننا قد لا ندرك ذلك، كما أنها تبحث في المعتقدات المعقدة التي تكمن وراء ما يظهر كافتراضات بسيطة شائعة عن العرق من أجل تبيين مكان ازدهار العنصرية في حلتها "المتنكرة" وكيفية ازدهارها.

دعونا نبدأ من خلال دراسة ما يحدده دلغادو و ستيفانجيك على أنه مبادئ أساسية لنظرية العرق النقدية. سوف أعددها لكم هنا — و لكن لا تتوقعوا أن تفهموا كل المفردات الآن — وبعد ذلك سنلقي نظرة فاحصة على كل واحدة منها.

مبادئ أساسية

١- "العنصرية اليومية" تجربة مشتركة عادية للملونين في الولايات المتحدة.
٢- العنصرية هي إلى حد كبير نتيجة لـ "تقارب المصالح"، وهذا ما يشار إليه أحياناً بـ "الحتمية المادية".
٣- العرق "مبني اجتماعياً".
٤- غالباً ما تأخذ العنصرية شكل "التعريف العرقي التمايزي" *differential racialization*.
٥- هوية كل شخص هي نتاج "التقاطع" *intersectionality*.
٦- أعطت تجربة الأقليات العرقية لهم ما يمكن أن يسمى "صوت لون" *voice of color* وهو شيء فريد. (٦-٩)

وتجدر الإشارة إلى أنه لا يشترك كل منظري العرق النقديين في الآراء نفسها حول تلك المبادئ، ولكن فهم هذه النقاط الست يعد وسيلة مفيدة جداً لأعرض لكم هذا الفرع المتنامي من المعرفة. وسوف نلقي نظرة أيضاً على موضوعات إضافية، إذ سنطرح أمثلة عن الأنواع المختلفة من القضايا التي تهم منظري العرق النقديين.

١- "العنصرية اليومية" — ما زال العديد من الأمريكيين البيض يعتقدون أن العنصرية كلمة تنطبق على أشكال العنصرية الواضحة جداً فقط، كالاعتداءات الجسدية أو اللفظية على الملونين أو أنشطة جماعات التفوق

الأبيض أو استبعاد الأقليات العرقية المتعمد والعلني من أماكن سكن معينة ومطاعم ومنظمات اجتماعية مفتوحة للعامة، وما إلى ذلك. ومع ذلك، فالعديد من أشكال العنصرية الأكثر إجهاداً واستنزافاً عاطفياً هي الأنواع التي تحدث للناس الملونين كل يوم، وهذه الأشكال من العنصرية هي القاعدة وليست الاستثناء. من ذلك أنه كثيراً ما يراقب موظفو المحلات البيض أو أفراد الأمن البيض الأمريكيون الأفارقة الذين يأتون إلى متاجرهم أو يلاحقونهم. وغالباً ما يواجه أعضاء الأقليات معاملة سيئة من زملائهم الأمريكيين البيض في مواقف عادية جداً — فهم متجاهَلون، ويقابلون من الناس البيض بوجوه مكفهرة، ويكونون غير مهتمين بما يقولونه، أو قد يسمعون تعليقات ساخرة تقال عنهم — في أثناء انتظار دورهم في المخازن الكبيرة أو الصيدلية أو عند دفع ثمن الوقود في محطة الوقود، أو حين طلب المعلومات في البنك وهكذا دواليك. وهناك أمثلة أخرى من السلوك العنصري اليومي الذي يظهره البيض "كالتعالي والتحدث بازدراء وافتراض انعدام الثقة، و توظيف السود بشكل رمزي... أو تفضيل البيض عليهم... وتجنب الاحتكاك بهم،" (إيسيد Essed ٢٠٥). وأحد أشكال العنصرية اليومية التي تلحق ضرراً بالغاً بالسود هو الاستخفاف المستمر بقدرات أفراد الأقليات، من ذلك الافتراض الفوري أن "الأخطاء الطباعية في كتاباتهم ناتجة عن ضعف اللغة" (إيسيد ٢٠٦).

هذا النوع من السلوك مدمر عندما يحدث في الفصل الدراسي، وعندما يفترض معلمو المدارس وأساتذة الجامعات، دون وعي في أغلب الأحيان، أن الطلاب الملونين دونيون من بعض النواحي، إذ يظنون أنهم أقل ذكاء، وأنهم يفتقرون إلى التطور الثقافي أو أخلاقيات العمل، أو المهارات الاجتماعية" (إيسيد ٢٠٧). إذ من الممكن أن ينتج عن تلك الأنواع من الافتراضات التي لا أساس لها من الصحة أن يقوم المدرس بتصحيح أوراق الامتحان على نحو ظالم، وحجب المعلومات المتعلقة بالمنح الدراسية وتجاهل إنجازات الطلبة السود أو افتقار الحماس لها وإهمال إشراك الطلاب السود في مناقشات الصف على نحو كافٍ (إيسيد ٢٠٧). وبطبيعة الحال، معظمنا على دراية بمشكلة فرض مواد المناهج الدراسية غير المتوازنة عرقياً على الأطفال والشباب، والمستندة كثيراً، أو في بعض الأحيان إلى تجربة البيض، فضلاً عن استمرار مشكلة المدرسين البيض الذين يستجيبون للطلبة السود كما لو كانوا يتحدثون بالنيابة عن عرقهم بأكمله.

تذكر تونيا لوفيل بانكس Taunya Lovell Banks، وهي أستاذة قانون سوداء، أحد الأمثلة التي تكشف عن العنصرية اليومية. وهو أنه بعد ظهر أحد أيام السبت، كانت الأستاذة بانكس وأربع من زميلاتها من أستاذات القانون، وجميعهن أمريكيات أفارقة في الثلاثينات والأربعينات من العمر، وجميعهن مرتديات ثياباً حسنة، قد انتهين من زيارة زميلتهن في شقة سكنية فاخرة في وسط مدينة فيلادلفيا. صعدن إلى مصعد واسع استعداداً للمغادرة. "و بعد طوابق قليلة، فتحت الباب امرأة بيضاء في أواخر الخمسينات من عمرها، حدقت النظر فيهن، ثم أطلقت صرخة مفاجئة

مكتومة، وتراجعت وتركت الباب يغلق دون الدخول إلى المصعد. وبعد عدة طوابق أخرى قررت امرأة بيضاء أخرى في منتصف العمر عدم الصعود أيضاً" (٣٣١). قد لا يكون لباس النساء السود أو أعمارهن أو جنسهن أو موضعهن ما أخاف المرأتين من البشرة البيضاء. ولا بد أنه لم يكن شيء أخر سوى لون بشرتهن. فلون بشرتهن وحده كان كافياً للتغلب على كل المؤشرات المادية الأخرى التي تقول إن النساء في المصعد لم يشكلن تهديداً لأحد. إذ ليس من المعقول أن نفترض أن المرأتين البيضاوين لم تريا ملابس راكبات المصعد أو عمرهن أو جنسهن، و لم تفكرا بالشقة السكنية الفاخرة التي اجتمعن فيها، :لكنهما مبرمجتان من جهة المجتمع الأبيض للاستجابة بقوة إلى لون البشرة، فقد كان لون البشرة على الأرجح كل ما شاهدتاه. ومن المؤكد أنه كان العامل الوحيد الذي استجابتا له.

وربما يكون أحد أكثر أشكال العنصرية اليومية المثير للقلق هو إنكار البيض أن العنصرية موجودة أو أنها تجسدت على أرض الواقع. ويُتهم الأشخاص الملونون بأنهم مفرطو الحساسية "حيال كل من التمييز والنكات العرقية ethnic jokes و السخرية أمام الآخرين والتعالي (إيسيد ٢٠٧). وبعبارة أخرى، فإنهم متهمون بادعاء العنصرية حيث لا وجود لها، بينما هي موجودة ولكن الناس البيض الذين يشاهدونها ليسوا قادرين على الاعتراف بأنها عنصرية، أو يختارون عدم اعتبارها كذلك. كما تلاحظ بانكس، عندما يقول لك زميلك بأنه لا يفكر فيك باعتبارك شخصاً أسود، فإنك تعرف أنه يحاول أن يقول شيئا إيجابياً، وأنه ينوي أن يقول لك إن المهم بالنسبة له هو إنسانيتك وليس عرقك. ومع ذلك فإن الفرضية الكامنة وراء مثل هذا القول هي أن المرء الأسود هو أقل من أن يكون إنساناً (٢٣٦). ثم هناك دائماً صعوبة في معرفة ما إذا كان الشخص الأبيض الذي وجه لك نظرة خسيسة أو قال لك كلاماً وقحاً عنصرياً، أو أنه يمر بظروف صعبة. يمكن أن يلحق الإجهاد العاطفي الناتج عن محاولة التكيف مع كونك هدفاً لممارسات عنصرية يومية ضرراً بالصحة النفسية والجسدية للناس الملونين، لأن تأثيرات العنصرية اليومية تراكمية: " يثير حدث واحد ذكريات حوادث مماثلة أخرى" (إيسيد ٢٠٧). وفي الوقت نفسه، قد لا يعرف مرتكبو العنصرية اليومية من البيض أنها تحدث. كما تشير فيلومينا إيسيد Philomena Essed، إلى أن معظم الناس يعتقدون أن العنصرية لا يجب أن تكون موجودة، "فليس هناك التزام وطني/دولي كافٍ بتوعية الأطفال وإرشاد البالغين، وتزويد المواطنين بمعلومات متصلة بكيفية التعرف على العنصرية، وكيفية انتقالها في التواصل مع الناس، و طريقة معاناتها، وكيفية التصدي لها "(٢٠٤).

٢- "تقاطع المصالح" ـــ يستخدم ديريك بيل هذا المصطلح لتوضيح فكرة أن العنصرية أمر شائع في بلادنا لأنها تتقاطع في كثير من الأحيان، أو تتداخل، مع مصلحة فرد أو مجموعة من البيض ("براون ضد مجلس التعليم" *Brown v. Board of Education* ٢٠-٢٩). على سبيل المثال، تصب العنصرية في المصلحة المالية للطبقة العليا من البيض الذين يستغلون العمال السود، ويدفعون لهم أقل مما يدفعونه لنظرائهم البيض، كما أن العنصرية تصب في

المصلحة النفسية للبيض من الطبقة العاملة الذين جعلتهم الأجور القليلة والاستغلال من قبل البيض الأثرياء في حاجة الى الشعور بالتفوق على أشخاص آخرين. وبعبارة أخرى ، للعنصرية كثير من المنافع للبيض. ولهذا السبب يشار إلى تقارب المصالح أحياناً على أنه مسألة حتمية (دلغادو و ستيفانجيك ٧). فالرغبة في تطور المرء في العالم "المادي تحدد السبل التي يمكن من خلالها للمجتمع المهيمن ممارسة العنصرية.

بل إن النجاحات في مجال الحقوق المدنية كانت تترافق مع المصلحة الذاتية للبيض (دلغادو و ستيفانجيك ١٨). على سبيل المثال يكشف تحقيق ماري إل دودشياكMary L. Dudziak عام ١٩٨٨ في محفوظات الحكومة الأمريكية عن الحرب الباردة أن قرار المحكمة العليا عام ١٩٥٤ في قضية "براون ضد مجلس التعليم" بإزالة التمييز قانونياً في نظام مدارسنا الحكومية والذي ظهر ، كما قال ديريك بيل ، وسط الكثير من الجدل قبل عدة سنوات (براون ضد مجلس التعليم ٢٠-٢٩) ، لم يكن مسألة أخلاقية ، ولكن مسألة سياسية. لم يكن الإيثار هو السبب الذي قاد المحكمة العليا في النهاية للوقوف إلى جانب الجمعية الوطنية لتقدم الملونين (إن إيه إيه سي بي) National Association for the Advancement of Colored People(NAACP) في قضية إزالة التمييز في مدرسة للمرة الأولى في التاريخ. و لكن ذلك كان بسبب أن سيلاً من برقيات سرية ورسائل من سفراء الولايات المتحدة في الخارج ، فضلاً عن تقارير الصحافة الأجنبية (دلغادو و ستيفانجيك ١٩) ، أشارت جميعها إلى أن الولايات المتحدة بحاجة ماسة إلى تغيير صورتها العنصرية في العالم إذا أرادت أن تنجح في المنافسة مع البلدان الشيوعية لكسب ولاء دول العالم الثالث الحيادية ، وكثير منها مأهول بسكان غير بيض (دلغادو و ستيفانجيك ١٨- ٢٠). فليس من المستغرب أن يعتبر عدد من منظري العرق النقديين تقارب المصالح أحد الأسباب الرئيسة ، إن لم يكن السبب الرئيس ، للعنصرية.

٣ - "البناء الاجتماعي للعرق" — كيف يمكننا التعامل مع العرق على أنه مسألة تتعلق بالميزات الجسمانية عندما تكون الخلافات الجسمانية بين السود ذوي البشرة الفاتحة والبيض ذوي البشرة الداكنة ، هي أقل بكثير من الاختلافات الجسمانية التي نراها في كثير من الأحيان داخل أعضاء كل من المجموعتين؟ (دلغادو و ستيفانجيك ٧٥). على الرغم من ذلك ، في عام ١٧٩٠ قصر الكونغرس الأمريكي التجنيس (اكتساب الجنسية الأمريكية) على الرجل الأبيض فقط ، وهذا المعيار العنصري بقي ساري المفعول ، مع تعديلات طفيفة ، حتى عام ١٩٥٢. وهكذا على مدى مائة و اثنتين و ستين سنة من القيود العنصرية كان على النظام القضائي الأمريكي أن يقرر تكراراً من هم الرجال البيض ومن ليسوا بيضاً بين المتقدمين الكثر للحصول على الجنسية. هل العرب بيض؟ ماذا عن سكان الهند؟ وماذا لو كان أحد البلدان يحتوي على ناس ذوي بشرة داكنة و فاتحة في الوقت نفسه؟ والذي زاد تعقيد الأمور أن بعض المجموعات قد أصبحت بيضاء ، إذا جاز التعبير ، على مدى تاريخنا. على سبيل المثال ، خلال السنوات الأولى من تاريخ أمتنا ، كان الإيطاليون واليهود والإيرلنديون يُعتبرون غير بيض ، أي في منزلة الأمريكيين الأفارقة (دلغادو و ستيفانجيك ٧٦-٧٧).

obeikandi.com

وبإلقاء نظرة على الفئات العرقية التي استخدمها مكتب إحصاء سكان الولايات المتحدة بين ١٧٩٠ و ١٩٢٠ (ينفذ الإحصاء كل عشر سنوات)، يتبين لنا بوضوح أن التصنيف العنصري لا يعكس الواقع البيولوجي، بل المعتقدات السائدة حول العرق في أوقات مختلفة. على سبيل المثال، من عام ١٧٩٠ إلى ١٨١٠، سمى مكتب الإحصاء السكان التالين أعراقاً متمايزة: (١) البيض الأحرار، (٢) جميع الأشخاص الأحرار الآخرين باستثناء الهنود الذين لا يدفعون ضرائب، (٣) العبيد. و من١٨٢٠ إلى ١٨٤٠ كانت الفئات العرقية على النحو التالي: (١) البيض الأحرار، (٢) الأجانب غير المجنّسين (الأجانب الذين ليسوا مواطنين أمريكيين)، (٣) الملونون الأحرار، و(٤) العبيد. وفي عام ١٨٥٠ و ١٨٦٠ كان لدينا (١) البيض، (٢) السود، (٣) الخلاسيون (نصف أبيض ونصف أسود)، (٤) عبيد خلاسيون، و (٥) عبيد سود. و من ١٨٧٠ إلى ١٩٢٠ كان لدينا (١) البيض، (٢) السود، (٣) المولدون، (٤) الربع زنجيون quadroons، (٥) الثمن زنجيون octoroons، (٦) الصينيون، (٧) اليابانيون، و (٨) الهنود. باختصار، يتغير تعريفنا للعرق مع تغير الضغوط الاقتصادية والاجتماعية (فيرانتي وبراون "مقدمة إلى الجزء ٢" Ferrante and Brown, "Introduction to Part 2" ١١٥-١٦). وتزعم الثقافة السائدة أن "الأعراق" فئات محددة، ولكن يبرهن لنا التاريخ أن العرق في هذا البلد كان دائماً مسألة تعريف. وإذا وجدتم هذه الحقائق مثيرة للاهتمام، فتأملوا في هذه الحقيقة، وهي أنه في أجزاء من البحر الكاريبي يتم تصنيف الطبقات تصنيفاً عنصرياً على قاعدة تنص على أنه كلما ازداد المرء ثراء اعتبره الناس أكثر بياضاً" (هاردينغ Harding ٢١٩).

علاوة على ذلك، كان العديد من الأمريكيين طوال تاريخنا ينتمون إلى أكثر من عرق واحد. لكن، في إحصاء عام ٢٠٠٠، لم يسمح مكتب الإحصاء للأمريكيين بالتأشير على أكثر من مربع واحد لتحديد العرق، والذي يتألف منذ القرن التاسع عشر من تنويعات على أربع فئات عرقية وهي — القوقازيون والأفارقة والآسيويون والهنود الحمر— أضيف إليها بعد عدة عقود "فئة خامسة وهي "ذوو الأصول الإسبانية" Hispanics، الذين يمكن أن يكونوا من أي عرق" (سولرز Sollors ١٠٢). في الواقع، ليس "ذو الأصول الإسبانية" بوصف عرقي على الإطلاق، رغم أن بعض الناس يعتقدون كذلك. وإنما هو تسمية عرقية للمهاجرين الناطقين بالإسبانية من بلدان مختلفة، وعلى الرغم من أن التسمية تشمل جميع الأعراق إلا أن معظم ذوي الأصول الإسبانية يعتبرون أنفسهم بيضاً (موير Muir ٩٥).

ونظراً إلى أن الكثير من الأمريكيين ينتمون إلى أكثر من فئة عرقية واحدة، فإن إصرار الحكومة، لأكثر من ٢٠٠ سنة، على فئة عرقية واحدة لكل شخص يقدم مثالاً آخر عن كيفية تشكيل العرق باعتباره بنية اجتماعية و ليست بيولوجية. وبعبارة أخرى، فإن جميع الأشخاص كانوا، ويبدو أنهم لا يزالون، يندرجون تحت فئات عرقية منفردة نتيجة لنظام التصنيف العنصري المستخدم في الولايات المتحدة" (فيرانتي وبراون، "مقدمة" ٢). ومثال

على ذلك، تلاحظ ناعومي زاك Naomi Zack أن الطريقة التي تعرف بها الأعراق البيض والسود في أمريكا تحول دون إمكانية إدراج العرق الخليط [الأبيض والأسود] لأن حالات العرق الخليط تحدد تلقائياً على أنها حالات عرق أسود"، ولا يتطلب الأمر سوى سلف واحد أسود، لتصنيف الفرد على أنه أسود" (كما ورد في سولرز ١٠١-٢). علاوة على ذلك، في حالة الأطفال غير البيض الخليطين (ابن لأم آسيوية وأب أسود أو ابن لسوداء وأب أمريكي أصلي)، خلال بعض سنوات صنف الإحصاء الأطفال وفقاً لعرق الأم، و في سنوات أخرى وفقاً لجنس الأب (فيرانتي وبراون، "مقدمة الجزء ٢" ١١٤-١١٥).

ومن المفارقات، نظراً لقرون من التشويهات الإحصائية التي قام بها مكتب الإحصاء من أجل تصنيف الأمريكيين على أساس العرق، أنه ليس هناك أدلة بيولوجية أو علمية لدعم فكرة أن البشر ينتمون إلى أعراق مختلفة أو أن هناك شيئاً يمكن أن يدعى "العرق". كما يشرح برنس براون الابن .Prince Brown Jr،

> يتبادل الناس في العالم اليوم.الجينات بسهولة عند التفكير في إنجاب أولاد بغض النظر عن خصائصهم الجسمانية، وإن الاختلافات في الصفات البشرية، وهي واضحة عندما ننظر ؛ بعضنا إلى بعضٍ، هي تكيفات تشريحية وفيزيولوجية في بيئة معينة، ولا تقتصر مجموعة معينة من الصفات على أي مجموعة واحدة أو عرق واحد.ففي حين ترتبط العيون الرمادية بالبشرة الفاتحة، إلا أنها تظهر بين الناس الداكني البشرة — تماماً كما تظهر العيون البنية و السوداء أيضاً. وفي السياق نفسه، يرتبط الشعر الجعد بالبشرة الداكنة، ولكننا جميعاً نعرف أناساً ذوي بشرة فاتحة لهم شعر جعد أيضاً. نستنتج مما سبق أنه لا تجتمع مجموعة معينة من السمات معاً لتشكل زمرة واحدة أو "عرقاً"، بل قد يتمتع بعض الناس بسمات متماثلة لأنهم يعيشون في عزلة اجتماعية، الأمر الذي يحد من توافر الأزواج المحتملين. وذلك يعني أن الأعراف والقوانين التي تحكم مجتمعهم منعتهم من التزاوج مع الناس الذين يمتلكون ملامح مختلفة. (١٤٤-٤٥)

وبعبارة أخرى، إذا كانت قوانين المجتمع أو عاداته أجبرت جميع الناس من ذوي البشرة البيضاء الفاتحة والشعر الأحمر الجعد والعيون الزرقاء أن يعيشوا في مجتمعات منفصلة، ومنعت أي شخص منهم من الزواج من غير ذوي البشرة البيضاء الفاتحة والشعر الأحمر الجعد والعيون الزرقاء، سيكون لدينا، ربما في غضون بضعة أجيال، وبالتأكيد في غضون بضع مئات من السنين، عدد كبير من السكان من ذوي البشرة البيضاء الفاتحة والشعر الأحمر الجعد والعيون الزرقاء. أنستطيع القول إن هؤلاء الناس ينتمون إلى عرق منفصل؟ لا أعتقد ذلك.

> إذا كان من الممكن تصنيف البشر في فئات "عرقية" مطلقة من منظور وراثي بحت، فسيكون لدينا مجموعات من الناس غير قادرين على إنجاب الأطفال مع أي مجموعات أخرى، ولن يكون هناك أي

اختلاف بين الناس المنتمين إلى المجموعة نفسها. ما نجده بدلاً من ذلك هو أن ٧٥ في المئة من الجينات متطابقة لدى جميع الأفراد، بغض النظر عن موقعهم السكاني المحدد اجتماعياً. أما نسبة الـ ٢٥ في المئة المتبقية فهي الجينات التي تظهر في أكثر من شكل واحد، في الأنواع الأربعة المختلفة من الدم [إيه، بي، أو، إيه بي A, B, O, AB]. بعبارة أخرى، ليس هناك جين أو "عرق". (براون ١٤٥-٤٦)

لقد بدأ مفهوم العرق في مجال التاريخ الطبيعي بوصفه مجرد وسيلة للإشارة إلى مجموعات من البشر في مواقع جغرافية مختلفة، وليس بقصد فصل البشر إلى مجموعات متمايزة من الناحية الفيزولوجية. و لكن، مع بداية القرن التاسع عشر، بدأ العلماء بتثبيت هذه المجموعات في فئات دائمة مدعيين أن الخلافات الجسمانية تقابل تسلسلاً هرمياً ثقافياً على أساس بيولوجي. وأكدوا أن البشر ينتمون إلى أعراق مختلفة، بعضها، العرق الأبيض، متفوق على غيره. وليس من قبيل الصدفة أن يتبنى أعضاء المجتمع العلمي وجهة النظر تلك في الوقت الذي كان فيه المواطنون يعانون من قضايا الأعراق والتفوق العرقي، في وقت كان يعتقد فيه معظم الأمريكيين البيض بدونية العرق الأسود، والتي كانت تبرر، في أذهانهم، الفصل العنصري، إن لم يكن الرق أيضاً (موير ٩٨).[1] لقد تخلص المتخصصون في العلوم الطبيعية من مفهوم العرق بوصفه فئة بيولوجية في علومهم، لأنه ليس مفهوماً يمكن دعمه علمياً. ومع ذلك، لم يبذل علماء الطبيعة ولا أي شخص آخر أي جهد منظم للفت اهتمام المدارس والدوائر الحكومية وعامة الناس، إلى رفض هؤلاء العلماء لمفهوم العرق" (موير ١٠٢).

٤ - "التعريف العرقي التمايزي": يشير التعريف العرقي التمايزي إلى حقيقة أن المجتمع المهيمن يحدد الخصائص العرقية لجماعات الأقليات المختلفة بطرق مختلفة، وفي أوقات مختلفة، وذلك استجابة لاحتياجات المجتمع المتغيرة (دلغادو و ستيفانجيك ٨). على سبيل المثال، كان من المناسب لاحتياجات أصحاب المزارع البيض قبل الحرب الأهلية تصوير الأفارقة على أنهم بسيطو التفكير، وأنهم في حاجة إلى إشراف الرجل الأبيض لئلا يعودوا إلى عاداتهم البدائية، وسعيدون بما فيه الكفاية بخدمة البيض. وساعدت هذه الصورة النمطية الوهمية في تبرير استعباد الأفارقة في اعتقاد أصحاب المزارع البيض. وبعد فترة من الزمن كان الأمريكيون الأفارقة، ينمَطون على أنهم خطرون وميالون للعنف وكسولون، وبخاصة حين يكونون في منافسة مع البيض على شغل وظائف. وهذا يبدو منطقاً مشوهاً على أقل تقدير، إذ كيف يمكن للمرء أن يكون خطراً وعنيفاً إذا كان كسولاً؟ ولكن غالباً ما تكون الصور النمطية غير منطقية لأنها تنمو من التحامل، وليس من الواقع.

كما أننا نرى هذا التعريف العنصري التمايزي نفسه مع الأقليات الأخرى لأسباب مشابهة، وذلك وفقاً للمرحلة التاريخية واحتياجات المجتمع الأبيض، فقد اعتُبر الأمريكيون الأصليون تارة وديين ونبلاء، وأخرى سكارى كسولين، أو وثنيين سارقين، أو متوحشين متعطشين للدماء. وبالمثل، فقد نُمط المكسيكيون الأمريكيون على أنهم متدينون ورعون و شديدو الاهتمام بالأسرة، أو سذج ويؤمنون بالخرافات، أو كسولون، أو فاشلون

واستغلاليون، بحسب حاجة المجتمع الأبيض لتعريفهم بهذه الطريقة أو تلك. أما الرجال الصينيون الأمريكيون فعادة ما ينمطون باعتبارهم حكماء و مرشدين أبويين للشباب من جميع الأعراق. و تنمط المرأة الصينية الأمريكية على أنها ذليلة للرجال. و ينمط رجال ونساء الولايات المتحدة الصينيون و الصينيات على حد سواء على أنهم مضللون ومخادعون. وعلى الرغم من أن الأمريكيين اليابانيين يعتبرون عموماً مجدين وجديرين بالثقة، إلا أنه كان ينظر إليهم خلال الحرب العالمية الثانية على أنهم خونة محتملون وخطرون، وقد وضعوا في معسكرات الاعتقال مدة الحرب. ولكن لم ينمط الأمريكيون الألمانيون والإيطاليون بهذه الطريقة، بالرغم من أن الولايات المتحدة كانت أيضاً في حالة حرب مع ألمانيا وإيطاليا. فهل من المحتمل أن الأمريكيين اليابانيين كانوا أكثر عرضة لذلك لأنهم كانوا يعتبرون غير بيض؟ هل كان الأمريكيون اليابانيون أكثر عرضة للتهجم لأنهم كانوا أكثر نجاحاً مالياً في الساحل الغربي the West Coast، وكانوا يمتلكون عقارات كثيرة وأصولاً مالية أخرى استولي عليها كلها — بما في ذلك حساباتهم المصرفية وأثاث منازلهم — من جهة الحكومة، و لم يتم إرجاعها أبداً ولا حتى بعد انتهاء الحرب، وإطلاق سراح الأمريكيين اليابانيين من المخيمات؟ ومهما كانت الدوافع الحقيقية وراء اعتقال الأمريكيين اليابانيين، فالنقطة الهامة أنهم، مثل كل الأقليات، نمطوا عرقياً بطريقة تخدم الاحتياجات المتصورة للاتجاه السائد في المجتمع الأمريكي الأبيض.

٥- التقاطع: لا أحد يمتلك هوية بسيطة وغير معقدة على أساس العرق وحده. فالعرق يتقاطع مع الطبقة والجنس والميول الجنسية والتوجه السياسي والتاريخ الشخصي في تشكيل هوية معقدة لكل شخص. فلكل شخص هويات وولاءات و انتماءات يحتمل أن تكون متضاربة و متداخلة " (دلغادو و ستيفانجيك ٩). على سبيل المثال، قد يكون الفرد ذكراً أسود من الطبقة العاملة قد أسيء استغلال مهاراته، أو قد تكون المرأة مكسيكية أمريكية سحاقية. وقد يعاني هؤلاء الأشخاص الاضطهاد من أكثر من مصدر واحد، وغالباً ما يجدون صعوبة في معرفة السبب الذي جعلهم يتعرضون للتمييز (دلغادو و ستيفانجيك ٥١- ٥٢). هل أنا أعامَل بظلم في مكان العمل بسبب عرقي أو طبقتي أو عملي السابق؟ وهل طُردت من العمل بسبب جنسي أوعرقي أو توجهي الجنسي؟ إذا كنت أرغب في رفع دعوى فكيف يمكنني فعل ذلك إذا لم أكن متأكداً من أساس مواجهتي التمييز؟ تطرح كيمبرلي وليامز كرينشو Kimberlé Williams Krenshaw مثالاً يوضح كيف يمكن أن يضع تقاطع الانتماءات الفرد في واحد من دهاليز البيروقراطية الحكومية؟ وكيف يمكن أن يكون هناك خطر محدق بالحياة عندما يحدث هذا الموقف. على وجه التحديد؟ أوضحت كرينشو ما يمكن أن يحدث عندما تقع نساء الطبقة العاملة من المهاجرات الملونات ضحية العنف المنزلي. وفي عام ١٩٩٠ "عدل الكونغرس فقرة الزواج المزور من قانون الهجرة والجنسية لحماية النساء المهاجرات اللواتي كن يتعرضن للضرب أو للقسوة الشديدة من قبل المواطنين الأمريكيين أو المقيمين

الدائمين اللائي أتين إلى الولايات المتحدة للزواج منهم (٣٥٨-٥٩). فقد كان "يتوجب على الشخص الذي يهاجر إلى الولايات المتحدة للزواج من مواطن أمريكي أو مقيم دائم في أمريكا البقاء متزوجاً بصورة قانونية لمدة عامين قبل أن يحق له التقدم للحصول على صفة المقيم الدائم" (٣٥٩)، و عندها كان يتوجب على كل من الزوج والزوجة أن يتقدما بطلب للحصول على الإقامة الدائمة. و من أجل وضع حد لاستغلال هؤلاء النساء اللواتي قبلن بالاعتداء عليهن من الزوج بدلاً من فقدان فرصتهن في الحصول على الإقامة الدائمة، صوت الكونغرس لصالح السماح بالتنازل عن شرط مدة السنتين في حالة العنف المنزلي. ومع ذلك، وجدت كرينشو أنه من الأرجح أن تكون النساء المهاجرات المتمتعات بامتيازات اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية قادرات أكثرعلى الإيفاء بمتطلبات التنازل عن ذلك الشرط القانوني" (٣٦٠)، وتلك المتطلبات تضم، على سبيل المثال، تقارير من وكالات الخدمات الاجتماعية أو الشرطة أو مقدمي خدمات الرعاية الصحية أوعلماء النفس أو المسؤولين في المدارس (٣٥٩). أما النساء اللواتي هن أقل قدرة على الاستفادة من هذا التنازل — النساء الأكثر هامشية اجتماعياً أو اقتصادياً — فهم نساء ذوات بشرة ملونة على الأرجح" (٣٦٠). و هؤلاء نساء ليس لديهن معارف في الولايات المتحدة إلى جانب أزواجهن، فأزواجهن هم ارتباطهن الوحيد بالعالم الخارجي. إنهم النساء اللواتي لا يعرفن إلى أين يذهبن للحصول على مساعدة، وقد لا يعرفن أن المساعدة متاحة. لأن تنازل عام ١٩٩٠ عن شرط السنتين لحماية النساء المهاجرات من العنف المنزلي يهمل النظر في تقاطع الجنس والعرق والطبقة، فهو يجعل شبكة السلامة القانونية تلك أقل إتاحة لأولئك اللواتي في حاجة إليها أكثر من غيرهن.

٦- "صوت اللون" — يعتقد كثير من منظري العرق النقديين أن كتاب الأقليات ومفكريهم هم عموماً في وضع أفضل من الكتاب والمفكرين البيض للكتابة والحديث عن العرق والعنصرية، لأنهم يعايشون العنصرية مباشرة. وهذا التموضع يسمى "صوت اللون". قد يكون السود والهنود والآسيويون والكتاب والمفكرون اللاتينيون قادرين على إيصال معلومات إلى نظرائهم البيض من غير المرجح أن يكون نظراؤهم البيض على معرفة بها (دلغادو و ستيفانجيك ٩). ويمكن للمرء أن يؤكد على أن صحة هذه الفكرة تبدو قويةً جداً لدرجة أنه يمكن الاستعاضة عن عبارة " معلومات من غير المرجح أن يكون نظراؤهم البيض على معرفة بها، بالقول: "المعلومات التي يكاد يكون من المؤكد ألا يعرفها معظم البيض". إذ يمكن للناس البيض أن يعرفوا العديد من أنواع القهر والقمع بسبب الطبقة والجنس والميول الجنسية والعرق والدين، وإن كانت جميع أشكال القمع مروعة. ولكن الاعتقاد بأن القمع العنصري ليست له خصوصية يتجاهل أكثر من ٣٠٠ عام من التاريخ الأمريكي المتعلق بالعرق.

ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ أن دلغادو و ستيفانجيك يعتقدان أن فرضية صوت اللون "لا تأتلف تماماً مع اللاجوهرية" anti-essentialism (٩). وذلك لأن اللاجوهرية التي تعتنقها نظرية العرق النقدية، ترى أنه ليس هناك

أي صفات شخصية وراثية جوهرية أو فطرية مرتبطة بأحد الأعراق دون غيره، و قد يبدو نوعاً من التناقض الذاتي تأكيد أنه يوجد شيء من قبيل صوت اللون. وذلك لأنه إذا أُخرج مصطلح "صوت اللون" من سياقه، فهو ينطوي على فكرة أن الناس المولودين ببشرة سوداء لديهم نوع من البصيرة العرقية الطبيعية في ممارسات القمع. ويمكن للمرء أن يعتقد مع ذلك أنه لا يوجد أي تناقض هنا، لأن دلغادو و ستيفانجيك لا يفترضان أن صوت اللون هو ميزة جوهرية — أي خلقية أو وراثية — و لكنه يُكتسب من خلال تجربة الاضطهاد العنصري. وبعبارة أخرى، فإن صوت اللون — القدرة المعززة على التحدث والكتابة عن العرق والعنصرية بسبب تجربة الاضطهاد العنصري — هو مكتسب اجتماعي، وليس بيولوجياً. ولذلك فمن المنطقي أن نقول إن فرضية صوت اللون ليست مثالاً عن الجوهرية، و هي بالتالي لا تتعارض مع فلسفة نظرية العرق النقدية اللاجوهرية.

ويجب علينا أن نتذكر أن أعضاء جماعة الأقلية نفسها لا يواجهون بالضرورة مقدار الظلم نفسه، وأن الأفراد يتعاملون مع تجاربهم بشكل مختلف. لهذا السبب فإنه من الواضح ألا يكون أعضاء الأقليات الذين ينكرون أنهم يواجهون قمعاً عنصرياً أو الذين ينكرون أن القمع العنصري لا يزال مشكلة اليوم أمثلة مفيدة عن فرضية صوت اللون. ولكن يتم تشجيع أولئك الذين يسعون إلى استخدام صوت اللون من أجل إعلام الآخرين عن الظلم العنصري الذي يعانون منه على رواية قصصهم. "تحث حركة "القص القانونية" الكتاب السود والبنيين على رواية تجاربهم مع العنصرية والنظام القانوني، وعلى استعمال وجهات نظرهم الفريدة من نوعها لتقييم المسارد الرئيسية master narratives للقانون" (دلغادو و ستيفانجيك ٩)، أي تقييم السبل التي لا يكون فيها القانون مصاباً بعمى الألوان، أو أداة مجافية للعدالة. و يندرج في طليعة هذه الحركة، من بين آخرين، ديريك بيل، وباتريشيا ويليامز Patricia Williams، وريتشارد دلغادو. وهذا الأخير كتب مقالاً لفت فيه إلى أن جرائم ذوي الياقات البيضاء وجرائم الشركات و الجرائم الصناعية — التي ترتكب غالباً من قبل البيض — تسبب إصابات شخصية وموتاً وفقدان ممتلكات أكثر من كل جرائم الشوارع مجتمعة" (كما ورد في دلغادو و ستيفانجيك ٤٣). ولكن منتهكي القانون السود، مرتكبي الجرائم التافهة نسبياً، هم الذين يملؤون سجوننا اليوم، بينما نادراً ما يلاحق نظامنا القانوني المجرمين البيض المنظمين مرتكبي الجرائم الكبيرة.

آمل أن تكون هذه المبادئ الستة قد وفرت لكم فكرة واضحة نوعاً ما عن وجهة النظر العامة وأهداف نظرية العرق النقدية. للتوسع في هذا الفهم، دعونا نلق نظرة سريعة على بعض الأمثلة القليلة النموذجية عن هذا النوع من القضايا التي لا تزال تشغل العديد من منظري العرق النقديين. وعلى وجه التحديد، سنقوم بدراسة مسائل امتياز الأبيض و المشكلة مع الليبرالية والواقعية العرقية.

يمكن تعريف "امتياز الأبيض" بأنه من المزايا الاجتماعية التي لا تعد ولا تحصى والفوائد والمجاملات التي تأتي مع كون المرء عضواً في العرق المهيمن" (دلغادو و ستيفانجيك ٧٨). أما بيغي مكينتوش Peggy McIntosh، التي كثيراً

ما يذكر منظرو العرق النقديون قائمتها الشهيرة، فقد حددت ٤٦ ميزة متاحة للشخص الأبيض ولا يمكن لزملاء عملها وأصدقائها ومعارفها الأمريكيين الأفارقة التمتع بها" (وايلدمن Wildman ١٨). وهي تشمل، على سبيل المثال، مقولة أن أبناء العرق الأبيض هم المسؤولون عن تراث أمريكا، لنذكر فقط كتب التاريخ التي قرأناها جميعاً، والتي تزعم إعطاء صورة متوازنة لماضي أمريكا، ولكنها في الواقع تركز على إنجازات الأمريكيين البيض؛ وتهمل شرح أنماط عنصرية البيض المتعددة لأطفالها من أجل حمايتهم؛ فهي لم تحتج أبداً إلى أن تتحدث بالنيابة عن عرقها لاعتقادها أن إنجازاتها لن تعتبر استثناءات عن القاعدة بالنسبة لأشخاص من لونها؛ مفترضة أنه لن يتم التعامل مع أخطائها العرضية على أنها دليل على دونيتها العرقية؛ وتوقعها أن تُعامل بكياسة، وليس بخوف أو شك أو عدم ارتياح من قبل الأفراد الذين تقابلهم في الأماكن العامة على مدار يومها (دلغادو و ستيفانجيك ٧٨). ويتيح امتياز البيض لهم، كما تلاحظ مكينتوش، توقع أن أطفالهم سيكونون قادرين على العمل في الصيف في مكان ما بفضل الشبكة غير الرسمية من الجيران البيض، أو من خلال أصدقاء أولئك الجيران ومعارفهم ؛ كما يتيح لهم هذا الامتياز أن يشعروا بقدر معقول من الثقة بأن أطفالهم سيحصلون على مساعدة من المعلم الأبيض، على الأقل في زيادة العلامات من أجل رفع درجة مادة على حدود الرسوب؛ و يعني الامتياز أيضاً الاعتماد على شبكة محسوبية خفية، وهذا من شأنه أن يساعد المرشح الأبيض على النجاح في تلقي ترقية مهمة (كما ورد في دلغادو وستيفانجيك ٧٨-٧٩). "ويكتسب هذا المثال دلالة خاصة عندما يرى المرء أن معظم مواقع السلطة في الشركات، على الرغم من وجود بعض الاستثناءات، مازالت ملكاً للبيض" (دلغادو و ستيفانجيك ٧٨).

إن امتياز الأبيض شكل من أشكال العنصرية اليومية لأن الفكرة كلها تقوم على مفهوم الحرمان. أي، يمكن للمرء أن يتمتع بامتياز من خلال التعامل مع أشخاص آخرين محرومين من ذلك الامتياز. وإذا كان البيض يتمتعون بنظام الامتيازات اليومية لأنهم من البيض، فهذا يعني أن يتم حرمان السود من تلك الامتيازات لأنهم سود. وهذا، بطبيعة الحال، هو شكل من أشكال العنصرية. وفي أكثر الأحيان، يتم امتياز الأبيض في اللاشعور، لأنه يعتبر أمراً مسلماً به، إذ ينظر إليه على أنه جزء طبيعي من الحياة اليومية من قبل أولئك الذين يتمتعون بالامتيازات (إيسيد ٢٠٥). كما أن الطبيعة اللاشعورية لامتياز الأبيض غالباً ما تجعل اكتشافها أمراً صعباً للغاية بالنسبة للبيض، ناهيك عن التصدي لها.

ليس بمستغرب خلال المناقشات الجماعية للعرق والعنصرية في أحد الصفوف الدراسية أن يقول طالب أبيض طيب القلب و حسن النية لزملائه: "أنا حقاً لا ألتفت إلى لون الشخص، و لا يعنيني في معظم الأوقات". ليس لدي أدنى شك في أن مثل هؤلاء الطلاب صادقون في مشاعرهم، وبالتأكيد يقولون الحقيقة. لكنهم لا يدركون النقطة الجوهرية. لذلك أرد عليهم بالقول : "هل تعتقد أنك ستلاحظ لون الناس وتفكر فيه قدراً كبيراً من الوقت إذا كنت أسودًا؟". حتى الآن، لم يفشل هذا السؤال أبداً في تحقيق هدفه. إجابة

الطلاب دائماً "نعم". نعم، إذا كانوا من السود فسينتبهون إلى ألوان الناس، وسيكون اللون في كثير من الأحيان في أذهانهم. وأرى فكرة جديدة تضيء في أذهانهم عندما يدركون كم هي رفاهية بالنسبة لهم ألا يضطروا إلى ملاحظة العرق أو التفكير به. إن انعدام ملاحظة العرق أو التفكير به هو امتياز البيض. أما السود فيتوجب عليهم، إلا إذا كانوا في بيئة كلها سود، ملاحظة أعراق الآخرين والتفكير في المتضمنات العنصرية لتجربتهم اليومية، لأنهم دائماً "بغض النظر عن مكانتهم أو موقعهم لا يبتعدون أكثر من بضع خطوات عن إقصاء أو تقييد أو إهانة بدافع عنصري" (بيل، "الواقعية العنصرية " ٣٠٦).

ونضيف هنا أن الأمريكيين السود هم في أي لحظة على بعد أقل من خطوة واحدة عن إهانة تحركها دوافع عنصرية، قد لا يدرك مرتكبها الأبيض أنه يقوم بها. فالصبي الأسود الذي يبيع الحلوى في مدرسته، والذي تبقى أبواب كثيرة موصدة في وجهه في حي أبيض؛ والمراهقة السوداء في حصة الإنشاء في مدرستها الثانوية، التي يسود جو مناقشة زميلاتها الإناث البيض هدوء مزعج لأنهم يدركون أن حديثهم المفعم بالحيوية حول تسريحات الشعر لا ينطبق على شعرها "المختلف"، والذي يفترض أنه أقل جاذبية من شعورهن؛ والطالب الجامعي الأسود في حصة الأدب الذي يشرح له صديقه الأبيض كيف أن القصة التي قرآها للتو تتضح معانيها إذا أدرك المرء أن الأبيض يرمز إلى الخير والأسود يرمز إلى الشر؛ وآباء هؤلاء الشباب و الشابات الملونين الذين يحاولون مساعدة أبنائهم و بناتهم على التعامل مع تجارب عنصرية مؤلمة مثلما يتوجب عليهم أنفسهم أن يتعاملوا مع تجاربهم الخاصة العنصرية الجارحة — تلك مجرد أمثلة قليلة عن الحوادث التي يتوجب على العديد من الناس السود توقعها في كل يوم. أما الناس البيض، في المقابل، فلديهم امتياز هو عدم الاضطرار إلى التفكير في مثل هذه الأمور. وبعبارة أخرى، لدى الناس البيض امتياز عدم التفكير في العنصرية اليومية أو معرفتها.

ومن المفارقات، كما تشير ستيفاني إم وايلدمن Stephanie M. Wildman، أنه في كثير من الأحيان "يريد ذوو الامتيازات جدياً ألا يمارسوا التمييز العنصري، لدرجة أنهم يهملون نقد سلوكهم، وبالنتيجة يقدمون هذا السلوك غير المنتقد على غيره. فبدون إجراء النقد يستمر توالد أنظمة الامتياز و تستمر دائرة الاستبعاد" (١٧٩). إذاً ماذا يمكن لذوي الامتياز القيام به حيال ذلك؟ " يبدو القول بأن عليهم ' التخلي عن الامتياز فقط ' أمراً سهلاً ومستحيلاً في الوقت نفسه " (وايلدمن ١٨٠)، لأن امتياز البيض متأصل في كل جانب من جوانب الثقافة الأمريكية، وبما أن معظم الناس البيض لا يزالون إلى حد كبير على غير علم بامتياز البيض، فإن كل الناس البيض سيستفيدون من ذلك الامتياز سواء أكانوا يريدونه أم لا.

ولكن إحدى الطرق السهلة للتخلي عن امتياز البيض هو إيقاف التظاهر بأن اللون لا يهم، على الرغم من أن تطلعاتنا لا تزال تصبو إلى أنه لا ينبغي أن يكون اللون مسألة هامة. وإذا كان لنا أن

نكف عن التظاهر بأن اللون لا يتخلل حياتنا اليومية وصفوفنا الدراسية وشؤون الحكومة، سيكون من الممكن مناقشة هذه المسألة في كل مكان: في الفصول الدراسية وأماكن العمل والاجتماعات حتى نستطيع اتخاذ خطواتنا الأولى نحو تفكيك هذا العالم الخفي أي الامتياز. (وايلدمن ١٨٠)

ويعتبر اتخاذ خطوات باتجاه العدالة العرقية ، ولكن بشكل تدريجي وببطء شديد، من قبل العديد من منظري العرق النقديين جزءاً من "المشكلة مع الليبرالية". بالرغم من أن سياسة المحافظين ليست الأفضل بأي حال، نظراً إلى أن وجهة النظر المحافظة تعارض التغيير عموماً والذي لا يخدم سوى الشعب المظلوم، فقد مالت الليبرالية إلى أن تكون معتدلة جداً ومهادنة جداً وحذرة للغاية عندما يتعلق الأمر بالقضايا العرقية. و إن محاولة تحقيق تغيير بخطوات صغيرة ليس نجحاً، لأنه لا يمكن لأنواع التغيير المطلوب من أجل العدالة العرقية في هذا البلد أن يُنجز بخطوات صغيرة: "إن النظام يبتلع التحسن الصغير، وكل شيء يبقى على حاله" (دلغادو و ستيفانجيك ٥٧).

لقد بدا الحكم في قضية "براون ضد مجلس التعليم" (١٩٥٤)، على سبيل المثال، وكأنه تحسن كبير لأنه، كما رأينا سابقاً، أعلنت المحكمة العليا أن العزل العنصري في المدارس العامة غير قانوني. وكان لذلك القرار وقع هائل على الأمة: فقد احتفل العديد من الأمريكيين به بينما ندبه آخرون. ومع ذلك، فإن قرار المحكمة العليا هذا لم يفعل شيئاً لمعالجة واقع المدارس العامة، إذ لا تزال معزولة إلى حد كبير، ليس بسبب القانون، ولكن بسبب الفقر. فمعظم الأطفال الذين يعيشون في الأماكن المدنية الفقيرة أمريكيون أفارقة ولاتينيون، بينما معظم الأطفال الذين يعيشون في أحياء الضواحي الغنية من البيض. لأن الأطفال يذهبون إلى المدرسة في قطاع المدارس الذي يعيشون فيه، ولا تزال لدينا مدارس عامة تقتصر إلى حد كبير على البيض أو غير البيض فقط. وطبعاً، بالنظر إلى أن تمويل المدارس مستمد من الضرائب المحلية، فإن مدارس غير البيض في الأحياء الفقيرة ناقصة التمويل إلى حد يرثى له .

من هذا المنظور، كان الحكم في قضية "براون ضد مجلس التعليم" ليس إلا خطوة صغيرة، ولكنها كانت أيضاً خطوة مضللة. اعتقد العديد من الليبراليين أنها حلت المشكلة، والتفتوا إلى معالجة الاهتمامات الوطنية الأخرى (دلغادو و ستيفانجيك ٢٤). وهكذا يمكننا مقارنة مثل هذه "الحلول" بالشعوذة في مهنة الطب. فالطبيب "الدجال" لا يصف الدواء الذي لا يؤثر فحسب، ولكنه ،عن طريق إقناعه المريض أنه تم التصدي لهذه المشكلة، يمنع المتألم من تلقي المساعدة الطبية التي قد تساعده على الشفاء حقاً.

كما تعارض نظرية العرق النقدية الليبرالية التي تقول بأن القانون الدستوري مصاب بعمى الألوان أو محايد من حيث العرق. على الرغم من أن لدينا الآن القوانين التي تضمن فرصاً متساوية للجميع، هذه القوانين لا تفعل شيئاً لدعم البرامج الرامية إلى ضمان أن مثل هذه الفرص متاحة فعلياً للجميع. وعلى الرغم من أن التمييز العنصري

في مجال الإسكان وفرص العمل غير قانوني، فإنه ما زال يحدث بشكل منتظم (دلغادو و ستيفانجيك ٢١-٢٣). إذ يكفي المالك الأبيض فقط أن يقول للمستأجر الملون، بأدب بالطبع، إنه لا توجد شواغر، أو إن المسكن مؤجر أو مبيع. و يحتاج صاحب العمل الأبيض فقط لأن يقول للمتقدم الملون أن الشاغر قد ملئ، ولكن يمكن للمتقدم ترك رقم الهاتف في حال ظهور شاغر آخر. هذه الألاعيب هي في بعض الأحيان مقنعة، و لكنها ليست كذلك في معظم الأحيان بالنسبة للمتقدم الملون الذي يريد العدالة، فهو في حاجة إلى الوقت والمال اللازمين لتوكيل محامٍ والذهاب إلى المحكمة، وهناك قد يخسر القضية إذا لم يثبت المحامي أن هناك نية تمييز عنصري من جانب المالك أو صاحب العمل. فكم عدد الأفراد الباحثين عن وظيفة أو في حاجة إلى سكن هم في موقع، مالي أو نفسي، يمكنهم من اتخاذ تلك الخطوة؟ كما يجادل دلغادو و ستيفانجيك، "لن يفيد إلا الكفاح الشرس الواعي ضد عنصرية اللون في دعم الجهود المبذولة لتغيير الأمور القائمة و تخفيف البؤس" (٢٢). و بهذا فإنهم يشيرون إلى الاستراتيجية المقترحة من قبل أحد زملائهم وهي "أن المجتمع 'ينظر إلى الأسفل' عند الحكم على القوانين الجديدة. وإذا كانت هذه القوانين غير قادرة على أن تخفف من محنة مجموعة من الناس، بل قد تضاعفها، فعلينا أن نرفضها" (٢٢).

وعلى الرغم من أن الليبرالية الكلاسيكية الحذرة لا تزال تمثل مشكلة أمام تحقيق تقدم ذي مغزى في مجال العرق يريد تحقيقه العديد من منظري العرق النقديين، فإن أكبر عقبة في طريق العدالة العرقية اليوم هي

> السياسة المحافظة العدوانية التي تستولي على لغة مارتن لوثر كينغ الابن Martin Luther King Jr.، والتي لا تعير بالاً للرعاية الاجتماعية أو التمييز الإيجابي، أو غيرها من البرامج الحيوية للفقراء والأقليات، وتريد عسكرة الحدود وجعل الجميع يتحدثون الإنجليزية بينما الشركات بحاجة ماسة إلى عمال يجيدون لغات أجنبية. لذلك توقف بعض منظري العرق النقديين عن التركيز على الليبرالية وعللها، وأخذوا في التصدي للتيار المحافظ (دلغادو و ستيفانجيك ٢٤-٢٥).

لقد ظهرت العديد من المشاكل والقضايا والمفاهيم التي تعرفنا عليها حتى الآن في مناقشتنا لنظرية العرق النقدية اعتقاداً بـ "المثالية العنصرية": وإن الاقتناع بأنه يمكن تحقيق المساواة العرقية من خلال تغيير مواقف الناس العنصرية، وغير الواعية في أغلب الأحيان، من خلال وسائل مثل التعليم والتوجيهات الجامعية ضد الخطاب العنصري وتمثيل الأقليات إيجابياً في وسائل الإعلام (دلغادو و ستيفانجيك ٢٠) واستخدام القانون (بيل، "الواقعية العنصرية" ٣٠٨). وباختصار، إذا كان بناء مواقفنا تجاه العرق يتم من قبل المجتمع، فيمكن للمجتمع إذاً إعادة بنائها. ويتبنى غالبية الأمريكيين، أسودهم وأبيضهم على حد سواء، والذين يريدون أن تصبح المساواة العرقية في الولايات المتحدة حقيقة واقعة، هذا المنظور تجاه المسائل العرقية. أما "الواقعية العنصرية"، فهي على النقيض، لأنها مبنية على الاقتناع بأنه لا يمكن تحقيق المساواة العرقية في الولايات

obeikandi.com

المتحدة، وأنه ينبغي للأمريكيين الأفارقة بالتالي التوقف عن الاعتقاد بأنها ستتحقق. وأنا متأكدة من أن هذا الموقف قد يبدو في البداية مفاجئاً للكثير من القراء، ومفرطاً في التشاؤم، وغير منطقي وانهزامي. ولكني آمل أن تنتظروا حتى تسمعوا بقية النقاش قبل أن تبتوا في الأمر.

الواقعية العنصرية هي فلسفة وصفت في مقال بعنوان ملائم، "الواقعية العنصرية"، وانبثقت من الخبرة الطويلة والعمل الملتزم لأستاذ القانون في جامعة نيويورك ديريك إيه بيل الابن، سابقاً محامي الحقوق المدنية المتميز، وأحد مؤسسي حركة نظرية العرق النقدية. يكتب بيل، "ليس هناك من داعٍ للاندهاش من تنبئي بأنه لن يتم قبول السود على قدم المساواة مع البيض، وهو شيء استعصى علينا نحن -جماعة -لأكثر من ٣٠٠ عام، ويشهد عليه الوضع الحالي لمعظم السود" (٣٠٦). لقد تم توثيق ارتفاع معدلات الوفيات المروعة والبطالة والفقر والتمييز في العمل وما شابه ذلك عند الأمريكيين الأفارقة مقارنة بالأمريكيين البيض في مصادر حسنة السمعة عدة مرات. وبعد كل هذا "ليس لهذه الفوارق المشينة أثر يذكر على صانعي السياسة أو المجتمع عموماً" (٣٠٦) الآن أو في الماضي. في الواقع، كما يلاحظ بيل، ينبغي أن يكون التاريخ نفسه سبباً كافياً "لحث المدافعين عن الحقوق المدنية على التشكيك في نجاعة نظرية المساواة. فلا يمكن إنكار حقيقة أن واضعي الدستور اختاروا في البداية حماية حقوق الملكية، بما في ذلك حقوق الأفارقة المستعبدين، من خلال التعديل الخامس" (٣٠٧). و "أولئك الملتزمون بالمساواة العرقية تغاضوا أيضاً عن الدوافع السياسية لتعديلات الحرب الأهلية، والمبنية على دوافع نفعية تضمن بشكل تام تقريباً أنه عند تغير الاحتياجات السياسية لن تكون الحماية المقدمة للعبيد السابقين ملزمة" (٣٠٧).

وهنا يشير بيل إلى تعديلات عدة على الدستور أقرت في أثناء الحرب الأهلية وبعدها إلى حد كبير بغرض معاقبة الجنوب وضمان تقديم دعم السود للمرشحين الشماليين السياسيين. على سبيل المثال، أُعلن تحرير العبيد في عام ١٨٦٣، أي قبل سنتين من انتهاء الحرب، وفي تلك الدول التي لم تنفصل عن الاتحاد فقط؛ مُنح الرجال السود حق التصويت بسبب الاعتقاد بأنهم سيصوتون للمرشحين الشماليين؛ و هكذا دواليك. وكان وجود المسؤولين السياسيين الشماليين والقوات المتمركزة في الجنوب لعقد من الزمن في فترة إعادة الإعمار التي تلت الحرب الأهلية هو الوسيلة التي حُمي بها العبيد المحررون من البيض في الجنوب .ومع ذلك، ما إن ظهرت حاجة المرشحين الرئاسيين البيض الشماليين إلى الدعم السياسي للبيض الجنوبيين في الكونغرس حتى تغيرت الأمور.

> لقد كان الشمال في تطلعه إلى ضمان فوز الجمهوري رذرفورد بي هيز Rutherford B. Hayes، في الانتخابات الرئاسية المتنازع عليها، أكثر من مستعد للموافقة على حل وسط يضر السود. ومن بين أمور أخرى وعد بها، [تسوية هيز- تيلدن عام ١٨٧٧ Hayes-Tilden Compromise كانت إزالة ما

openkandar.com

تبقى من القوات الفيدرالية في الولايات الجنوبية ، و إيقاف التدخل في "الشؤون السياسية" لتلك الولايات. (بيل ، "الواقعية العنصرية" ٣١٢، حاشية ٢٨)

وقد كانت نتيجة هذا التغيير في السياسة الاتحادية أن السود الجنوبيين المحررين تُركوا تحت رحمة مجموعة من السكان البيض الذين يكرهونهم ويخافونهم. ويعرف الكثير منا ما أعقب ذلك من مجازر إعدام السود من غير محاكمة ، وحرمانهم من حقوقهم في التصويت ، وإخضاعهم لقوانين الفصل العنصري والتمييز العنصري المذل.

ونستطيع القول : إن مشكلة القوانين التي تهدف رسمياً الى تسهيل فسح المجال أمام احتياجات السلطة البيضاء على حساب الأمريكيين السود لا تقتصر على الماضي فحسب. إذ يرى بيل أن المشكلة منهجية ، وترجع إلى الطبيعة الشكلية للقانون ، أي استخدام اللغة المجردة التي يفترض القانون أنها توفر حماية محايدة ، وغير متحيزة لجميع المواطنين. والمشكلة هي أن لغة القانون المجردة بشكل خاص تترك المجال مفتوحاً لتفسير القضاة الذين يحكمون بمقتضاه ، و قد يميل القضاة إلى استخدام لغة القانون المجردة لإخفاء الأحكام القيمية الشخصية التي تكمن وراءه ، فهذه القرارات "المحايدة" ، تكون دائماً تقريباً في صالح هيكل السلطة البيضاء.

ويستشهد بيل على ذلك بقضية "أعضاء مجلس جامعة كاليفورنيا ضد باكي" *Regents of the University of California v. Bakke* (١٩٧٨). رفع باكي ، وهو متقدم أبيض إلى مدرسة الطب في جامعة كاليفورنيا ، دعوى قضائية على الجامعة على أساس أن سياسة التمييز الإيجابي ، التي تهدف إلى المساعدة في ضمان قبول مرشحي الأقليات المؤهلين في الجامعة ، ميزت ضده لأنه كان أبيض. مختبئة وراء التطبيق المجرد لمفهوم المساواة ، ومتجاهلة "المسائل الاجتماعية التي يكون للعرق فيها فعلاً قوة ومزايا ، وأن عرقاً رُفض السماح له بالدخول إلى الأوساط الأكاديمية لعدة قرون ، رأت المحكمة أن سياسة التمييز الإيجابي لا يجوز أن تسقط المرشحين البيض على أساس عرقهم" (٣٠٤). وأصدرت المحكمة قراراً تاريخياً اعتمد على فكرة مساواة مجردة من أجل تجنب القضايا الحقيقية في فكرة المساواة التي وُضعت سياسات التمييز الإيجابي للدفاع عنها. ولاحظ بيل ، "لقد أصبحت حماية الامتياز القائم على العرق الأبيض ، والتي كانت واضحة للغاية في الحكم المتخذ في قضية "باكي" ، موضوعاً شائعاً في قرارات الحقوق المدنية ، لا سيما في العديد من تلك التي تقرها المحكمة العليا المتجهة نحو التحفظ على نحو متزايد" (٣٠٤). ويذكر بيل أن تعيين القاضية كلارنس توماس Clarence Thomas رئيساً للمحكمة العليا "هو قاسٍ بشكل خاص لأن اختيار سوداء مثل كلارنس توماس يكرر ممارسة منطق السيد والعبد ، الذي ينادي برفع أولئك السود المستعدين لتقليد آراء السيد وتنفيذ الأوامر ، والذين يوفرون بوجودهم في القضاء شرعية فاسدة للقهر الذي دعموه ووافقوا عليه" (٣٠٤).

لجميع هذه الأسباب، يحث بيل الأمريكيين السود على "النظر إلى القانون والمحاكم — باعتبارها أدوات للحفاظ على الوضع الراهن، لأن القانون هو ملاذ للناس المقهورين في أوقات معلومة و بشكل غير متوقع". وهذا ما يمكّن السود من "تحدي مبدأ المساواة العرقية وإسماع صوتهم وغضبهم" (٣٠٢). و يتابع بيل،

> وأنا مقتنع بأن هناك شيئاً حقيقياً في أمريكا للسود. وأن ذلك الشيء لم يكن ذلك الحب الرومانسي للتكامل الاجتماعي، وهو ليس بالتأكيد هدف المساواة في ظل القانون الذي طال انتظاره، بالرغم من ذلك يجب علينا أن نحافظ على الكفاح ضد العنصرية، وإلا سوف يصبح الانتقاص من حقوق السود أكثر سوءاً مما هو عليه الآن. فالواقعية العنصرية التي يجب أن نسعى إليها هي مجرد منظور واقعي للعنصرية الحقيقية، و دورنا التبعي فيها. ويجب علينا أن ندرك، كما فعل أسلافنا العبيد، أن النضال من أجل الحرية هو في أساسه مظهر من مظاهر إنسانيتنا التي تنمو بشكل أقوى من خلال مقاومتنا للظلم، ولو لم يكن في مقدورنا التغلب عليه. (٣٠٨)

ويعتقد بيل أن وضع " الجائزة نصب أعين المرء" لا تشير إلى حصوله عليها. فالتوقع المستمر لنيل جائزة استحقها الفرد، ولكنه لن ينالها أبداً لن يؤدي إلا إلى "الإحباط والهزيمة" (٣٠٨). ومن المفارقات إذاً أن الإيمان بالمساواة العرقية التي ليست موجودة، ولن تكون أبداً آتية، يمكن في الواقع أن يخلق نوعاً من اللامبالاة أو الشلل الأخلاقي في الناس الذين هم بحاجة لمواصلة الكفاح. تتكون الجائزة التي يتكلم عليها بيل من الإنسانية المعززة و"الانتصار" الأخلاقي (٣٠٩) الناتجين عن مواجهة الحقائق ومواصلة الكفاح ضد العنصرية في جميع أشكالها من دون الزعم بأن بنية سلطة البيض يمكن تفكيكها.

على الرغم من أنني أعتقد أننا قد شملنا قدراً كبيراً من القواعد الأساسية الهامة في محاولتنا للتعرف على نظرية العرق النقدية، فإننا لم نتجاوز إلا السطح من عدة نواحٍ. هناك أكثر مما قرأنا بكثير حول كل المسائل التي ناقشناها، وهناك الكثير من المسائل الأخرى التي يمكننا أن نحيط بها مثل: مسألة القومية السوداء مقابل الاندماج، والرؤية الثنائية السوداء والبيضاء لأمريكا فيما يتعلق بالعرق، ودور التاريخ المعدل في نظرية العرق النقدية، والعنصرية اللاشعورية وغيرها الكثير. ومع أن نظرية العرق النقدية لا تتعامل مباشرة مع الدراسات الأدبية، إلا أن لها انعكاسات كبيرة على تفسيرنا للأدب لأنها، كما رأينا، تقدم لنا عدداً من التصورات الجديدة التي يمكن من خلالها فهم العلاقات الإنسانية. والسعي لفهم العلاقات الإنسانية هو دافع الكتابة لمعظم المؤلفين ودافع القراءة لمعظم القراء.

النقد الأمريكي الأفريقي والأدب

إذا كان النقاد الأمريكيون الأفارقة قد سعوا لشرح نوعية الأدب الأمريكي الأفريقي الفريدة عن طريق استشهادهم بمصادره الأفريقية أو مصادره الأفريقية و الأوروبية، فقد بُذل الكثير من الجهد في تحديد السمات المميزة

لما جرى تعريفه على أنه "التراث الأدبي الأمريكي الأفريقي ". و يتفق النقاد على أن الأدب الأمريكي الأفريقي قد ركز على عدد من الموضوعات المتكررة التاريخية والاجتماعية، وكلها تعبر عن سياسة التجربة الأمريكية السوداء والحقائق السياسية والاجتماعية والاقتصادية لهذه التجربة. من بين هذه الموضوعات: استعادة الماضي الأفريقي؛ النجاة من أهوال الممر الأوسط؛ النجاة من محنة العبودية؛ السعي من أجل التحرر من العبودية، وغيرها من ضروب الظلم؛ والسعي لمحو الأمية؛ ومعاناة الأمريكيين الأفارقة خلال الحرب الأهلية وإعادة الإعمار؛ والعيش في الجنوب تحت سياسة الفصل العنصري؛ وصراعات الخلاسيين في مجتمع عنصري؛ وصعوبات العيش الاقتصادية؛ والهجرة إلى الشمال، والموضوعات ذات الصلة كالتحضر، والاغتراب، والسعي إلى توفيق الوعي المزدوج؛ ودور الدين في حياة الفرد والمجتمع؛ وأهمية التراث الثقافي؛ وأهمية الأسرة والمجتمع. إن النجاة من قمع العنصرية والطبقية والتمييز على أساس الجنس مجتمعة، هي بطبيعة الحال أيضاً موضوع متكرر، ولكن حتى منتصف القرن العشرين، كان على الكتاب السود معالجة هذه الموضوعات وغيرها من موضوعات وثيقة الصلة بالعنصرية بحذر أو بالترميز لها في كتاباتهم ليتمكنوا من نشرها عند المحررين البيض، وتتمكن من قراءتها الجماهير البيضاء (الإشارة إلى المعنى المقصود من خلال إشارات خفية لا يتنبه لها إلا القراء السود والبيض المتعاطفون معهم، ولا يلاحظها بسهولة القراء البيض غير المتعاطفين). ويمكننا أن نرى هذه الاستراتيجية بوضوح تام، على سبيل المثال، في قصة تشارلز وادل تشيسنت Charles Waddell Chesnutt "بو ساندي" Po Sandy (١٨٩٩)، التي استخدم فيها نوع " الحكاية الطويلة" لنقل صورة حذرة نوعاً ما عن أهوال العبودية. وعندما أصبح تشيسنت أكثر علانية في تصوير العنصرية، لم يعد قادراً على إيجاد دار نشر ترضى بنشر عمله .

كما تبين هذه الموضوعات، فإن المضمون السياسي للأدب الأمريكي الأفريقي يشتمل على تصحيح الأفكار النمطية عن الأمريكيين الأفارقة، ويشمل ذلك تصحيح تحريف صورة الأمريكيين الأفارقة في التاريخ الأمريكي وإغفال الأمريكيين الأفارقة من التاريخ الأمريكي؛ والاحتفاء بالثقافة والخبرة والإنجازات الأمريكية الأفريقية؛ واستكشاف المسائل العنصرية، بما في ذلك العنصرية المؤسساتية، والعنصرية المبطَّنة، والعنصرية داخل العرق الواحد، وقمع المجتمع للعنصرية والطبقية والتمييز على أساس الجنس. سنلاحظ أيضاً أن العديد من هذه الموضوعات تشمل الصمود أمام تجارب الحياة السلبية والبحث عن تجارب إيجابية؛ ذلك لأن النجاة الروحية وتحقيق إمكانات الأمريكيين الأفارقة الإنسانية الكاملة هي قيم ممجدة في الكتابة الأمريكية الأفريقية.

من حيث الشعرية، يتميز التراث الأدبي الأمريكي الأفريقي، من بين خصائص أخرى، باثنتين من السمات البارزة: الشفوية و العناصر الشعبية المتكررة folk motifs. "الشفوية" Orality، الخاصية المحكية للغة العمل، تعطي العمل الأدبي شعوراً بالفورية أو شعوراً بوجود إنساني من خلال إعطاء القراء إحساساً بأنهم يسمعون

صوتاً إنسانياً. وتتحقق الشفوية في الأدب الأمريكي الأفريقي عادة باستخدام اللغة الإنجليزية العامية، وعن طريق محاكاة إيقاعات كلام السود بما في ذلك، على سبيل المثال، تكرار عبارات هامة والتناوب بالأصوات، وهي وسائل مرتبطة بعظات الكنائس، و بموسيقى الجاز، والبلوز، والراب. كما رأينا سابقاً، فأعمال لانغستون هيوز معروفة بالشفوية، وكذلك شعر سونيا سانشيز Sonia Sanchez ونيكي جيوفاني. وتقدم توني موريسون في "العين الأشد زرقة"(١٩٧٠) أيضاً نموذجاً رائعاً عن الشفوية في مجموعة أصوات السود التي تقدمها، و أكثر الأصوات "المسموعة "تشمل صوت السيدة مكتير Mrs. MacTeer و بولين بريدلاف Pauline Breedlove و الآنسة ماري Miss Mary.

يضم استخدام العناصر الشعبية المتكررة مجموعة واسعة من الشخصيات والممارسات الشعبية، ويخلق شعوراً من الاستمرارية مع ماضي الأفارقة والأمريكيين الأفارقة. تشمل أنواع الشخصيات هذه، على سبيل المثال: الممرض المحلي، والساحر، والأم الحاكمة، والحكواتي المحلي، و المخادع، والزعيم الديني، والبطل الشعبي. وتشمل الممارسات الشعبية أشياء كأغاني العمل، والتراتيل، وموسيقى البلوز؛ والمشاركة في الطقوس الدينية والشعبية باعتبارها وسيلة للحفاظ على المجتمع والاستمرارية مع الماضي؛ وقص الحكايات باعتبارها وسيلة لرواية التاريخ الشخصي و الجماعي؛ ونقل الحكمة التراثية؛ وتعليم الحرف والمهارات الشعبية، كصناعة اللحف، و الأثاث، وإعداد الأطعمة التقليدية؛ والتأكيد على أهمية التسمية، بما في ذلك أسماء الحيوانات الأليفة، والأسماء المستعارة، وإطلاق أسماء أخرى على الأشخاص كإطلاق اسم مهين على الشخص.

وتتضمن بعض أشهر محاولات تحليل التراث الأدبي الأمريكي الأفريقي "القرد الدال " The Signifying Monkey، من تأليف هنري لويس غيتس الابن، و كتاب هيوستن إيه بيكر الإبن .Houston A. Baker Jr "البلوز، الأيديولوجية والأدب الأمريكي الأفريقي" Blues, Ideology and Afro-American Literature. و يعتقد غيتس أن النصوص السوداء "تتكلم" بعضها عن بعض — مثلاً، بواسطة تقليد أو تغيير أو محاكاة تهكمية للوسائل الأدبية، وذلك بالطريقة نفسها التي يتحدث بها السود بعضهم عن بعض عندما ينهمكون في الممارسة الشعبية الأمريكية الأفريقية التي تدعى الدلالة.

"الدلالة" *Signifyin(g)*، والتي يهجيها غيتس على هذا النحو signifyin للتأكيد على النطق الشعبي للكلمة، وتميزها من غيرها من التعاريف والمصطلحات، وهي تشير الى مختلف السبل الساخرة الذكية و اللعوب غير المباشرة لإبداء رأيك في شخص آخر، كإهانته أو إظهار تبجحه، أو مجاملته، دون التعبير عن ذلك صراحةً. استشهاداً بأبسط مثال، إذا كنت تريد أن تقول لرفيق حجرتك أن يكف عن أخذ ما ليس من نصيبه من الآيس كريم فيمكنك أن تقول لطرف ثالث في حضور رفيق حجرتك "لا بد

obeikandl.com

أن هناك عطلاً في هذه الثلاجة، لأنه في كل مرة أضع فيها نصف غالون من آيس كريم الشوكولاته بالنعناع، تتحول إلى نصف ليتر بين عشية وضحاها". وعندها يجيب رفيق حجرتك: "أنا لا آكل كل الآيس كريم"، و يمكنك ان تقول حينها: "هل ذكرت اسمك؟ لم أكن حتى أوجه الحديث لك! لا بد أن ضميرك يعذبك!". وهذا يدعى الدلالة على signifying on رفيق حجرتك. ويختار غيتس شخصية القرد الدال لتجسيد هذه العملية من التواصل غير المباشر، وهو المخادع الأول في الحكايات الشعبية الأمريكية الأفريقية. دعونا ننظر بإيجاز إلى التطبيق الأدبي لنظرية غيتس.

اختلف ريتشارد رايت Richard Wright و رالف إليسون Ralph Ellison، الكاتبان الأمريكيان الأفريقيان العظيمان اللذان ظهرا خلال العقدين الرابع والخامس من القرن الماضي، حول الكيفية التي ينبغي أن تقدم بها تجربة السود في الأدب. وكان رايت واقعياً طبيعياً naturalist: فقد كان يعتقد أنه ينبغي تمثيل حقائق الاضطهاد العنصري القاسية التي لا مفر منها بلغة واضحة صارخة من أجل إيصال شرور العنصرية وعمق المعاناة عند السود بأكبر قوة ممكنة. هذا بالضبط ما فعله رايت في أعمال مثل "ابن أصلي" Native Son (١٩٤٠) و"فتى أسود" Black Boy (١٩٤٥). أما رالف إليسون، فقد كان بالمقابل حداثياً modernist: يعتقد أن أفضل طريقة لتمثيل تعقيدات التجربة الإنسانية وغموضها وشكوكها هي اللغة المجازية الغامضة والسرد المعقد مع طبقات متعددة المعنى. وفي "الرجل الخفي" Invisible Man (١٩٥٢)، إليسون "يدل على رايت بواسطة محاكاة رايت أدبياً من خلال التكرار والاختلاف"(غيتس، "القرد الدال" ١٠٦). وبعبارة أخرى، تكشف "الرجل الخفي" بشكل غير مباشر وبذكاء خلاف إليسون مع رؤية رايت الأدبية بترديد بعض العناصر الرئيسة في نصوص رايت بطريقة معاكسة.

على سبيل المثال، كما يوضح غيتس، فعناوين رايت، "ابن أصلي" و"صبي أسود"، توحي بوجود عرقي مرئي ملموس. يدل إليسون على هذه العناوين عن طريق تسمية روايته "الرجل الخفي". بالرغم من أن كلمة "رجل" "تشير إلى وجود حالة أكثر نضجاً وأقوى من كلمة ابن أو صبي" ("القرد الدال" ١٠٦)، إلا أن "رجل" إليسون "غير مرئي"، وهو غياب بدلاً من حضور، وهذا يعبرعن معاملة السود تاريخياً من قبل أمريكا البيضاء، كما لو كانوا غير مرئيين. إليسون يدل أيضاً على بطل رواية رايت، توماس الأكبر Bigger Thomas. "من دون صوت": إنه لا يتحدث دفاعاً عن نفسه، بل نادراً ما يتحدث. وهو لا يقوم بفعل تجاه الظروف المحيطة به بقدر ما يقوم برد فعل. ويقدم إليسون في المقابل بطل رواية "ليس سوى صوت" : لا يُذكر اسمه أبداً في الرواية، ولكنه هو الذي يصوغ و يحرر ويروي حكايته الخاصة" ("القرد الدال" ١٠٦). وباختصار،

obeikandi.com

يدل اختفاء صوت بيغر والعجز عن الفعل، و ليس عن رد الفعل، على غياب، على الرغم من استعارة الحضور المذكورة في عنوان الرواية؛ بينما يحصل العكس في "الرجل الخفي"، حيث يُقَوض الغياب المقتضى ضمناً في مفهوم الخفية بحضور الراوي، الذي هو نفسه كاتب النص.
("القرد الدال" ١٠٦)

و يشير غيتس إلى طرق عديدة أخرى تدل بها أعمال إليسون على أعمال رايت، في محاولة إليسون إظهار أن كآبة الواقعية الطبيعية الصارمة لا تمثل على نحو كافٍ تجربة السود. وتشكل الخلافات حول أفضل طريقة لتمثيل السود أساس التنازع الذي يرسم غيتس بالاعتماد عليه خريطة جميع أعمال الدلالة الأدبية التي يحللها، بما في ذلك، بالإضافة إلى رالف إليسون، تلك التي كتبها ريتشارد رايت، وزورا نيل هرستون Zora Neale Hurston وجان تومر Jean Toomer وبول لورنس دنبار Paul Laurence Dunbar وإشمايل ريد وأليس ووكر وغيرهم.

ويحاول هيوستن بيكر أيضاً ربط التراث الأدبي الأمريكي الأفريقي بالفن الشعبي الأمريكي الأفريقي: موسيقى البلوز. يقول بيكر إن موسيقى البلوز هي شكل من أشكال التعبير عن النفس في الثقافة الأمريكية الأفريقية تؤثر فيه و تتأثر به، تغير فيه وتتغير به، كما هو شأن جميع أشكال التعبير الأمريكية الأفريقية الأخرى. موسيقى البلوز هي "منبت الفن" وهي نقطة إدخال وإخراج لا تنقطع" (٣)، وهي أيضاً بهذا الوصف تعبير مجازي عن الثقافة الأمريكية الأفريقية بشكل كلي. باختصار، البلوز هي لغة، رمز ثقافي "يُتحدث" به في العديد من الطرق الفنية الأمريكية الأفريقية المختلفة، بما في ذلك الأدب. وبالتالي، فإن البلوز تقدم نهجاً أمريكياً أفريقياً متميزاً في التاريخ الأدبي الأمريكي الأفريقي. دعونا نلق نظرة موجزة على واحدة من أمثلة بيكر العديدة والمختلفة عن العلاقة المعقدة بين البلوز والأدب الأمريكي الأفريقي.

فعلى مر التاريخ الأدبي الأمريكي الأفريقي، كما يلاحظ بيكر، نجد نصوصاً تحمل مواضيع مماثلة للبلوز. وتمتلك أغاني البلوز بصفة عامة، كما يقول بيكر، موضوعاً مزدوجاً: روحياً، يتمحور حول الفقدان والرغبة، و مادياً يتمحور حول مقتضيات الضرورة الاقتصادية. ويرى بيكر هذه الازدواجية نفسها في النصوص الأدبية الأفريقية الأمريكية، حيث الموضوع المادي هو المضمون الذي يدفع الموضوع الروحي الصريح في العمل. من ذلك أن "حياة أولاوداه إكويانو أو غوستافوس فاسا الأفريقي، التي كتبها بنفسه" The Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself. (١٧٨٩)، ترتبط و "قصة حياة فريدريك دوغلاس، عبد أمريكي" Narrative of the Life *of* Frederick Douglass (١٨٤٥) لفريدريك دوغلاس Frederick Douglass، و "حوادث في حياة فتاة أَمَة" Incidents in the Life of a Slave Girl (١٨٦١) لهارييت جيكوبس Harriet Jacobs بموضوع روحي مشترك: الرحلة إلى الصحوة الروحية لإيجاد النفس،

obeikandl.com

وهذا يشكل بعداً هاماً في رحلتهم نحو الحرية. فالمضمون المشترك بينهم، والذي يتخفى تحت موضوع الروحانية ويتنافس معه بهدوء، هو الحقائق الاقتصادية التي تعتمد عليها رحلة بطل الرواية. فيجب على أولوداه، ودوغلاس، وبطلة رواية جيكوبس ليندا برنت Linda Brent البحث عن طرق للحصول على الأموال التي يحتاجون إليها من أجل تحقيق الحرية، التربة التي زُرعت فيها أهدافهم الروحية.

والحق أنه ليس المضمون الاقتصادي لنصوص جميع الأمريكيين الأفارقة محدود بالاحتياجات المالية للهروب من العبودية أو شراء حريتهم منها. ولكن مع ذلك يشير بيكر الى أن "الأساس الاقتصادي" (٣٩) للأدب الأمريكي الأفريقي هو "اقتصاد العبودية" (١٣)، لأن الظلم الاقتصادي للأمريكيين السود هو إرث العبودية، والظلم الاقتصادي هو في حد ذاته شكل من أشكال العبودية. فمشروع بيكر، إذاً، هو تحديد تلك اللحظات في التاريخ الأدبي الأمريكي الأفريقي عندما يتم عزف البلوز بشكل أو بآخر: أي "عندما تتغلب الشخصيات الأدبية أو أبطال الروايات أو رواة السيرة الذاتية أو نقاد الأدب على اقتصاد العبودية المتصلب، ويحققون منزلة كريمة ارتجالية مدوية "(١٣). في الأدب المعاصر، يمكن أن نقول إن تلك اللحظة حدثت عندما يقوم بيبي سغز Baby Suggs في رواية "المحبوبة" Beloved، و هو الذي يداوي الحرمان العاطفي للعبيد السابقين، بحثّهم على الضحك والبكاء في الوقت نفسه بطريقة البلوز الارتجالية.

وهناك أيضاً قدر كبير من العمل الذي أنجز لتحديد ملامح تراث أدبي خاص بالنساء الأمريكيات الإفريقيات، اللواتي كن مستبعدات أو مهمشات في مقرر الأدب الأمريكي الأفريقي، الذي ينتقيه كل من الكتاب الذكور السود والمؤسسة الأدبية البيضاء. علاوة على ذلك، اقتصر تمثيل النساء الأمريكيات الإفريقيات بشكل عام على الشخصيات الثانوية أو النمطية في الأعمال الأدبية لكتاب ومؤلفين من البيض والذكور السود على حد سواء. ونتيجة لذلك فقد اهتمت الكاتبات السوداوات، طوال تاريخهن الأدبي، بتصوير النساء السوداوات على أنهن بشر حقيقيون لهم عمق وتعقيدات تمتلكها جميع النساء السوداوات. كما تقول ماري هيلين واشنطن Mary Helen Washington : "لقد كانت إحدى الشواغل الرئيسة للكاتبات السوداوات هي المرأة السوداء نفسها — طموحاتها وصراعاتها وعلاقتها مع أولادها والرجال في حياتها وإبداعها" ("أقحوانات نجمية" Black-Eyed Susans x ١٠).

"العلاقة" هي الكلمة الرئيسة في تعليق واشنطن . وكما رأينا في الفصل الرابع، "النقد النسوي"، يتوجب على النساء السوداوات التعامل مع مطالب متعارضة، بين علاقتهن بمجتمع السوداوات عامة — وتعاضدهن مع الرجال السود ضد الظلم العنصري — وعلاقتهن بالنساء من جميع الأعراق في جهودهن لمقاومة التمييز على أساس الجنس. من ذلك أن المعضلة الناتجة عن التعارض بين مطالب الرجال السود بالتضامن العرقي ومطالب النسويات البيض بالتضامن بين النساء، أجبرت العديد من النساء الأمريكيات الإفريقيات العاملات في مجال النقد

الأدبي على معالجة قضايا المساواة بين الجنسين في كتابات النساء السودوات دون الإشارة إلى النسوية. (راجع الفصل ٤ لمناقشة أكثر لهذه المسألة).

ويتجسد التركيز على هوية المرأة السوداء في كتابة النساء الأمريكيات الإفريقيات في عدد من المواضيع المتكررة. من بينها إيذاء النساء السوداوات بجعلهن عاملات يتقاضين أجوراً قليلة ومجبرات على القيام بوظائف وضيعة وجعلهن ضحايا للعنف والاستغلال الجنسي ؛ والمرأة السوداء فنانة مقموعة ؛ كما أن أهمية مجتمع النساء السود تكمن في الحفاظ على التوازن النفسي والجسدي والاقتصادي في بعض الأحيان، وذلك يشمل العلاقات بين الجدات والأمهات والبنات ؛ واطلاع الفتيات السوداوات على الواقع القاسي للعنصرية والتمييز على أساس الجنس ؛ ودور لون البشرة وملمس الشعر والمعايير البيضاء للجمال في التصور الذاتي للمرأة السوداء، ومكانتها داخل المجتمع ؛ وأهمية العلاقات بين النساء والرجال السود ؛ والتركيز في هذه الكتابات على القمع المتواصل والعنصرية والتمييز على أساس الجنس والطبقيةً أكثر مما نجده في أعمال الكتاب الذكور السود أو الكتاب البيض. كما نرى في الأعمال الأدبية المبكرة للنساء السوداوات موضوع التظاهر بأن الشخص أبيض. وفي الأدب الذي كتب على مدى العقدين الماضيين برز موضوع العلاقات السحاقية. بالإضافة إلى ذلك، "بسبب تواصل ظهور صور النساء السوداوات المنحطة عبر التاريخ سواء داخل الأدب أم خارجه،" تكتب ديبورا إي مكداول Deborah E. McDowell، "أخذت الروائيات السوداوات، ويمكننا أن نضيف الشاعرات والكاتبات المسرحيات كذلك، على عاتقهن خلال تاريخهن مهمة تعديلية تستهدف استبدال الصورة النمطية بالواقع" (٩٤- ٩٥).

وقد شملت هذه المهمة التعديلية إيجاد شخصيات أنثوية واقعية. فماري هيلين واشنطن تعتمد في "تدريس 'أقحوانات نجمية'" Teaching Black-Eyed Susans على رُؤى أليس ووكر في وصف ثلاثة أنواع من الشخصيات البارزة التي كانت تستخدم من قبل الكاتبات السوداوات لتمثيل المرأة السوداء في مختلف الفترات التاريخية. النوع الأول هو "امرأة مع وقف التنفيذ"، وهي ضحية الرجال والمجتمع بعامة، و خياراتها قليلة أو معدومة، و هي "مع وقف التنفيذ" لأنها لا تستطيع أن تفعل أي شيء لتغيير حالتها. وهذا النوع من النساء انتشر في أعمال أدبية ظهرت في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ومن الأمثلة على ذلك، ناني Nannie في رواية زورا نيل هرستون "كانت عيونهم تراقب الرب" Their Eyes were Watching God (١٩٣٧)، وبولين بريدلاف في رواية توني موريسون "العين الأشد زرقة" (١٩٧٠). والنوع الثاني هو "المرأة المستوعَبة"، وهذه ليست ضحية العنف الجسدي ولديها تحكم أكثر بكثير في حياتها، ولكنها ضحية عنف نفسي كونها مقطوعة عن جذورها الأمريكية الأفريقية بسبب رغبتها في أن تكون مقبولة عند المجتمع الأبيض. وهذا النموذج من النساء انتشر في أعمال أدبية ظهرت في العقدين الرابع والخامس من القرن الماضي. ومن الأمثلة على ذلك السيدة تيرنر Mrs. Turner في "كانت عيونهم

تراقب الرب"، وجيرالدين في "العين الأكثر زرقة". والنوع الثالث هو "المرأة الناشئة" التي بدأت تعي القهرين النفسي والسياسي، وأصبحت قادرة على خلق حياة جديدة وخيارات جديدة لنفسها، من خلال تجربة قاسية جعلتها على استعداد للتغيير. كما يوجد هذا النوع في أعمال ظهرت في العقد السادس من القرن الماضي. ومن الأمثلة على ذلك، ميريديان Meridian في رواية أليس ووكر "ميريديان" *Meridian* (١٩٧٦)، و جيني Janie في "كانت عيونهم تراقب الرب". كما يوضح مثال جيني، وهذه الأنواع لا تقتصر على المراحل التاريخية التي عادة ما ترتبط بها.

وقد يعتقد بعض النقاد أنه علينا إضافة شخصية رابعة إلى هذه القائمة المفيدة: وهي المرأة المحررة"، التي اكتشفت قدراتها، وتعرف ما تحتاجه، وتسعى للحصول عليه. ونقول، باختصار، إن "المرأة المحررة" قد اكتشفت نفسها بالفعل، و تحب ما وجدت. على الرغم من أننا قد نتوقع أن هذا النوع من الشخصيات يظهر في معظم الأحيان، أو هو أكثر وضوحاً، في كتابات النساء السوداوات التي ظهرت في العقد السابع من القرن الماضي. و في وقت لاحق، أعتقد أنه يمكن العثور على هذا النوع في أعمال منشورة في فترات سابقة أيضاً. و كأمثلة على "المرأة المحررة" هناك شغ إيفري Shug Avery في رواية أليس ووكر "اللون الأرجواني" The Color Purple (١٩٨٢)، وبيلاطس Pilate في رواية توني موريسون "أغنية سليمان" Song of Solomon (١٩٧٧)، وكلاهما منشورتان في النصف الأول من القرن العشرين.

وأخيراً، تشتمل شعرية الكاتبات الأمريكيات الإفريقيات تقليدياً على عدد من الاستراتيجيات الأدبية المتكررة. من ذلك أن الكاتبات السوداوات كثيراً ما يستخدمن شخصية أنثى سوداء راوية في رواية أو في عمل روائي قصير، أو متحدثة في قصيدة أو مونولوج درامي، من أجل إعطاء النساء السوداوات القدرة على نشر القصص الخاصة بهن. وعندما يُستخدم الشخص الثالث في السرد فإن شخصية الراوي، وهي الشخصية التي نرى من خلال عينيها القصة، عادة ما تكون امرأة أو فتاة سوداء. وللتأكيد على أهمية العلاقات بين النساء السوداوات، يوضع السرد في بعض الأحيان في شكل محادثة (محادثة حقيقية، متخيلة من قبل أحد أبطال الرواية، أو محادثة تتم من خلال رسائل) بين اثنتين من النساء أو الفتيات السوداوات.

ومن أجل استحضار عالم يعكس تجربة النساء السوداوات، وهي إحدى الاستراتيجيات المستخدمة أدبياً، يتم استخدام الصور المرتبطة بنشاط النساء السوداوات المنزلي: على سبيل المثال، الصور المرتبطة بالمطبخ وغيرها من المواقع داخل المنزل، حيث يتم أداء مهارات تقليدية مثل صناعة اللحف والتعليب، وأداء الأعمال المتعلقة بالحديقة والمزرعة، و تلقين التراث الأسروي والثقافي للأطفال. أو يمكن استحضار عالم النساء السوداوات من خلال مستلزمات النساء السوداوات الجسدية، مثل الملابس وتسريحات الشعر ولون البشرة ومستحضرات التجميل و ما شابه ذلك.

opelikanoor.com

وتؤكد جميع الوسائل الأدبية التي ناقشناها على صراع النساء السوداوات من أجل تأكيد هويتهن الخاصة. هذه الهوية التي قد تتخذ شكل التضحية بالنفس لصالح الأسرة أو المجتمع أو العرق، كما هو الحال في العديد من الأعمال المبكرة. أو قد تأخذ شكل استكشاف قدرات المرأة، واحتياجاتها ورغباتها، كما هو الحال في كثير من النصوص الأدبية المعاصرة. ولكن أياً كان الشكل الذي تتخذه، تحتل الأوضاع النفسية والاجتماعية والاقتصادية المعقدة لتعريف ماهية المرأة السوداء مكاناً هاماً في كتاباتهم.

ويمكن لوجهة نظر النقد الأمريكي الأفريقي الفريدة أن تقدم لنا نظرة ثاقبة في الأعمال الأدبية التي كتبها الكتاب الأمريكيون البيض. في "اللعب في الظلام : البياض والخيال الأدبي" Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination، تقدم لنا توني موريسون نهجاً مثمراً للغاية لقراءة الأدب الأبيض السائد من منظور أمريكي أفريقي يكشف عن الطرق التي تُنشأ بها نصوص البيض، لأغراض خاصة بهم، وهذا ما تسميه موريسون الحضور "الأفريقاني" Africanist presence في التاريخ الأمريكي. وتستخدم موريسون كلمة "الأفريقاني" كـ "مصطلح يدل على السواد الإشاري، والمشار إليه للشعوب الأفريقية، كما يدل على مجموعة كاملة من الآراء والافتراضات والقراءات، والقراءات الخاطئة التي تصاحب التعلم المركزي الأوروبي عن هؤلاء الناس" (٦-٧). وباختصار، الأفريقانية *Africanism*، بالمعنى الذي تستخدمه موريسون، هو تصور البيض الخاطئ للشعوب الأفريقية والأمريكية الأفريقية، والذي يسقط عليه الكتاب البيض مخاوفهم واحتياجاتهم ورغباتهم وصراعاتهم الخاصة.

وفي أدبيات البيض السائدة، يمكن أن يتخذ الوجود الأفريقاني شكل شخصيات سوداء وقصص تتحدث عن السود وتصور كلامهم، وصور مرتبطة بأفريقيا أو بالسواد. إذ ليس غرض موريسون من الدعوة إلى البحث في كيفية عمل هذه الوسائل في أعمال الكتاب البيض هو تحليل العنصرية في الأدب، فقد أجريت مثل هذه التحليلات وما زالت تجرى، ولا الحكم على جودة العمل على أساس تمثيله للشخصيات غير البيضاء. لكنها بدلاً من ذلك تشجعنا على النظر في السبل التي يمكن أن تكون بها

> الخصائص الرئيسة المحتفى بها للأدب الوطني الأبيض— الفردية والذكورية والمشاركة الاجتماعية في مقابل العزلة التاريخية؛ والإشكاليات الأخلاقية الحادة والغامضة؛ وأفكار البراءة المقرونة بهاجس تصوير الموت والجحيم — ردود على وجود واقع أفريقاني مظلم. (٥)

وبعبارة أخرى، تريد موريسون تحليل الطرق التي عرف فيها الأدب الأمريكي الأبيض هوية أمريكية إيجابية (٤٤) بالمقارنة مع هوية أفريقانية مبتدعة فجة ووحشية ومقيدة ومتمردة، لكنها خدوم" (٤٥) لأنها مكنت البيض من تحديد خصائصهم المتحضرة .فهذه المواضيع، كما تلاحظ موريسون، تجعل الأدب في البلاد مجال بحث أكثر تعقيداً وأكثر تجزئة (٥٣).

ومن بين الطرق التي استخدمها الكتاب البيض الحضور الأفريقاني، كما تلاحظ موريسون، وهو استخدام شخصيات سوداء "وسيلةً للتعبير عن الجنس غير المشروع، والخوف من الجنون، والطرد، وكراهية الذات" (٥٢)، فضلاً عن استخدام تلك الشخصيات "لتحديد أهداف الشخصيات البيضاء وتعزيز صفاتها " (٥٢-٥٣). على سبيل المثال، تعتقد موريسون أن إرنست همنغواي في "أن تملك أو لا تملك" *To Have and Have Not* (١٩٣٧) يوظف، من بين استخدامات استراتيجية أخرى للشخصيات الأفريقية، ملاحاً أسود على متن قارب الصيد "ليكون وسيلة لانتزاع إعجابنا" (٨٠) بقبطان السفينة الأبيض، بطل الرواية هاري مورغان Harry Morgan، وهو صياد في البحار العميقة. فالبحار "هاري مورغان"، كما تلاحظ موريسون،

> يبدو نموذجاً للبطل الأمريكي الكلاسيكي، فهو رجل انفرادي يقاتل الحكومة لأنها تحد من حريته وفرديته، ويكن احتراماً رومانسياً تجاه الطبيعة التي يدمرها من أجل لقمة العيش، وهو حر وشجاع وخلوق. (٧٠)

كيف يظهر همنغواي للقارئ أن لدى هاري هذه الصفات؟ يحقق همنغواي ذلك إلى حد كبير بمقارنة بطل الرواية مع "'زنجي' nigger يعمل في طاقمه، إنه رجل ليس له اسم خلال كامل الجزء الأول" (٧٠). وفي الجزء الثاني، عندما يبدل همنغواي السرد من الشخص الأول (هاري) إلى راوي الشخص الثالث، "تسمى" الشخصية السوداء بطريقتين مختلفتين: " يقول هاري 'ويسلي' Wesley عندما يتحدث الى الرجل الأسود في حوار مباشر؛ وهمنغواي، بصفته الراوي، يكتب 'زنجي' عندما يشير إليه" (٧١). أما الوصف بالرجولة فهو يخص البطل هاري فقط.

وهذه الشخصية السوداء إما أن تصمت، أو تتكلم بطريقة غير سوية، بل إنه عندما يكون الرجل الأسود أول من يكتشف الأسماك الطيارة التي ينتظرها الجميع على متن المركب، لا يسمح له همنغواي "بالصراخ عند رؤيتها" (٧٣)، وذلك التصرف طبيعي بالنسبة لشخصيته، وبدلاً من ذلك، فإن المؤلف يعبر عن ذلك بجملة مرتجلة على لسان بطل الرواية هاري: "نظرت فبدا لي أنه قد رأى مجموعة من الأسماك الطيارة" (همنغواي ١٣)، لأن "منطق التمييز العنصري في السرد يملي أن يكون هاري "الشخص القوي، الموثوق، وهو من يرى الأشياء"، وإن كان ذلك يتطلب ذكر جملة ضعيفة التركيب من أجل تحقيق هذا الهدف (٧٣).

وعندما يبدأ الملاح الأسود بالكلام أخيراً، بعد إطلاق النار على قاربهم، فذلك يخدم غرضاً واضحاً، وهو إظهار شجاعة هاري. وتشير موريسون إلى

> أننا نسمع جلبة وآهات ضعيفة يطلقها ويسلي باعتبارها رد فعلٍ في ما خلفته الطلقات النارية على جسده من جروح ، ويستمر ذلك على امتداد ثلاث صفحات، قبل أن نعلم أنه تم إطلاق النار على هاري أيضاً، وأن حالته أسوأ بكثير من حالة ويسلي. لكن هاري لم يتعال عن التعبير عن ألمه

obeikandi.com

فحسب بل راح يواسي ويسلي ليخفف آلامه بعطف، وأخذ على عاتقه القيام بالعمل الشاق المتمثل في قيادة المركب وإلقاء الممنوعات، أي البضائع غير المشروعة التي ينقلها القارب، عن سطح المركب بحركات سريعة مظهراً تحملاً للمصاعب. (٧٤-٧٥)

ونتيجة لذلك فإننا نعجب بهاري ولا نعجب بويسلي، الذي يصور بأنه مناقض لهاري. فسلطة هاري في السرد، إذا جاز التعبير — سلطته وقوته وشجاعته — تتعزز من خلال صمت الشخصية السوداء وضعفها وجبنها. هذه مجرد واحدة من الطرق التي يؤدي بها الوجود الأفريقاني وظيفة رئيسة في أدب البيض السائد، وهي وظيفة تستحق مزيداً من الدراسة. كما تقول موريسون: "يصاب كل واحد منا، قراءً وكتاباً، بالإحباط عندما يكون النقد مهذباً أو مفزعاً للغاية، إلى درجة تحول بينك وبين ملاحظة السم الموضوع في الدسم" (٩٠- ٩١).

وقبل أن يوشك هذا القسم على الانتهاء، اسمحوا لي أن أتوقف هنا للرد على سؤال متكرر من قبل الطلاب: لماذا ندرس النقد الأمريكي الأفريقي، وليس نقد الآداب العرقية الأخرى أيضاً؟ بالتأكيد ليس الأمريكيون الأفارقة الأقلية العرقية الأمريكية الوحيدة القادرة على إنتاج مجموعة من المؤلفات الرائعة.فقد ساهم سكان أمريكا الأصليون والآسيويون الأمريكيون والمكسيكيون الأمريكيون واللاتينيون، نساء ورجالاً من بين آخرين، بقدر كبير في الإنتاج الأدبي للولايات المتحدة، لكن الأدب الأمريكي الأفريقي لعب دوراً كبيراً في التاريخ الأمريكي منذ القرن الثامن عشر، وتشكل دراسات السود مجالاً هاماً في الأوساط الأكاديمية الأمريكية منذ عقد الستينات. وفي المقابل، بدأت هيئات نقدية ذات توجهات نظرية بالتشكل لنقد هذه الآداب الرائعة الأخرى. لذا يبدو من المنطقي في هذه المرحلة أن نركز اهتمامنا على النقد الأمريكي الأفريقي، سوياً من أجل اطلاعكم على العمل الذي يجري في هذا المجال المثير، ولتشجيعكم على دراسة أدب الأقليات العرقية الأمريكية الأخرى و نقده، ويمكن أن يكون هذا التأسيس الشامل في النقد الأمريكي الأفريقي بمثابة نموذج مفيد و نقطة انطلاق للمقارنة مع الآداب الأمريكية الأخرى.

بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد الأمريكيون الأفارقة حول النصوص الأدبية

نقدم الأسئلة التالية لتلخيص نهج الأمريكيين الأفارقة في الأدب، آخذين بعين الاعتبار أنه مثل النقد النسوي أو اللوطي / أوالسحاقي / أو الغريب (المتعلق بالانحراف الجنسي) أو ما بعد الاستعماري أو أي نقد يحلل كتابة مجموعة معينة من الناس المظلومين تاريخياً، وتجدر الإشارة قبل عرض تلك الأسئلة إلى أن النقد الأمريكي الأفريقي يشكل مادة بحث — دراسة مجموعة من الأعمال الأدبية التي كتبتها مجموعة من الناس المهمشين — وإطاراً نظرياً على حد سواء. كمادة بحث، قد يتم تسمية أي تحليل لعمل أدبي كتبه أمريكي أفريقي، بغض النظر عن الإطار النظري المستخدم، نقداً أمريكياً أفريقياً، حتى لو لم يتم لفت الانتباه إلى العناصر الأمريكية الأفريقية الواردة في النص. ومع ذلك يعطي النقد الأمريكي الأفريقي الأولوية للعرق، أي الهوية العرقية والتقاليد الثقافية الأمريكية

الأفريقية والتحاليل النفسية والسياسة المرتبطة بهم، على أن ذلك هدف للتحليل، وهذا هو شاغلنا الرئيس هنا، كإطار نظري، لأن العرق، في أمريكا، يؤثر على نفسياتنا الفردية والثقافية، وبالتالي أدبنا، بطرق عميقة. لذا يمكن استخدام النقد الأمريكي الأفريقي لتحليل أي نص أدبي يتحدث عن القضايا الأمريكية الأفريقية، بغض النظر عن عرق مؤلفه، على الرغم من أن التركيز الرئيس ينصب على عمل الكتاب الأمريكيين الأفارقة.

١- ما تفصيلات التراث الأفريقي والثقافة و التجربة الأمريكية الأفريقية والتاريخ الأمريكي الأفريقي التي يمكن للعمل الأدبي أن يزودنا بها؟

٢- ما السياسات العنصرية المتعلقة بالاضطهاد أو التحرر العنصري لأعمال أمريكية أفريقية محددة؟ وهل يصوب العمل نماذج نمطية عن الأمريكيين الأفارقة؛ والتشويه التاريخي للأمريكيين الأفارقة؟ وهل يحتفي بالثقافة الأمريكية الأفريقية وتجربتها وإنجازاتها؟ أو هل يستكشف مسائل عنصرية، بما في ذلك، الآثار الاقتصادية والاجتماعية أو النفسية للعنصرية؟ أو هل يعزز العمل أيديولوجيات عنصرية كالتي نراها في الإنتاج الأدبي للكثير من الكتاب البيض؟

٣- ما اللغة الشعرية التي تسود أعمال الأمريكيين الأفارقة ؟ أي هل يستخدم العمل العامية السوداء أو الإنجليزية البيضاء؟ وهل ينهل العمل من الأساطير الأفريقية أو الحكايات الشعبية الأمريكية الأفريقية أو العناصر الشعبية المتكررة؟ وهل يقدم العمل صوراً تعكس الواقع المنزلي للنساء الأمريكيات الأفريقيات أو الممارسات الثقافية الأمريكية الأفريقية أو تاريخها أو تراثها؟ وما هي الآثار المترتبة على هذه الوسائل الأدبية؟ وكيف تعالج موضوع العمل؟

٤- كيف يشارك العمل الأدبي في التراث الأمريكي الأفريقي؟ وإلى أية مجموعة من النصوص الأمريكية الأفريقية ينتمي العمل من حيث السياسة والشعرية؟ وكيف يتفق العمل مع تلك النصوص؟ وكيف يختلف معها؟، ولذلك قد يسعى إلى إعادة تعريف الجماليات الأدبية عن طريق تجريب أشكال جديدة؟ وباختصار، أية مكانة يحتلها العمل الأدبي في التاريخ الأمريكي الأفريقي أو في التاريخ الأدبي للنساء الأمريكيات الأفريقيات ؟

٥- كيف يوضح العمل تقارب المصالح أو البناء الاجتماعي للعرق أو امتياز البيض، أو أي مفهوم آخر من مفاهيم نظرية العرق النقدية؟ وكيف يمكن لفهم هذه الأفكار أن يعمق تفسيرنا للعمل؟

٦ - كيف يُستخدم الوجود الأفريقاني — الشخصيات السوداء أو الحكايات عن السود أو الصور المرتبطة بأفريقيا أو بالسواد — في أعمال الكتاب البيض لرسم صورة إيجابية عن الشخصيات البيضاء؟

قد نطرح سؤالاً واحداً أو أكثر من هذه الأسئلة بحسب العمل الأدبي المدروس، أو قد نبتكر سؤالاً مفيداً لم يتم طرحه هنا. ليست هذه سوى بعض منطلقات للوصول إلى تفكير مثمر عن نصوص أدبية من منظور أمريكي

أفريقي . لنتذكر أنه لا يفسر كل النقاد الأمريكيين الأفارقة عملاً محدداً بالطريقة نفسها، ولو استخدموا المفاهيم النظرية نفسها، وهدفنا في استخدام النقد الأمريكي الأفريقي هو اكتساب القدرة على رؤية بعض الجوانب الهامة من الأدب، والتي قد لا نتمكن من رؤيتها بوضوح أو عمق بدون هذا المنظور النظري. كما أن الهدف هو مواجهة التحديات والمسؤوليات و الحصول على فرص العيش في مجتمع متنوع عرقياً.

القراءة التالية لرواية إف سكوت فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم" مثال على تفسير الأمريكيين الأفارقة لما يمكن أن ينتجه العمل. فهي تركز على ما أعتقد أنه استجابة الرواية العنصرية لمحيطها الخاص. بحذفها المكان، هارلم، والناس، الأمريكيين الأفارقة، المسؤولين إلى حد كبير عن عصر الجاز التي تزعم الرواية تمثيله، تنقل لنا "جاتسبي العظيم" صورة غير مرضية تاريخياً، وغير دقيقة، عن مدينة نيويورك في الأعوام الأولى من العقد الثاني من القرن العشرين. ولأن فيتزجيرالد معروف باهتمامه الدقيق بالتفاصيل الثقافية للمحيط الأدبي، فإن هذا الإهمال يثير تساؤلات حول سياسة المؤلف العنصرية الخاصة.

في حين أنني أعتقد أن واحداً من أهم منتجات النقد الأمريكي الأفريقي هو قدرته على جذب الانتباه إلى الأعمال المهمشة للكتاب الأمريكيين الملونين، إلا أنني آمل أن تفسيري لرواية فيتزجيرالد يخدم غرضاً مناهضاً للعنصرية، وذلك بتوضيح بعض الطرق التي يمكن أن تؤثر بها العنصرية في العمل الأدبي، ليس في استخدامها للصور النمطية العنصرية أو المواضيع العنصرية فقط، ولكن في التلاعب بها من خلال المحيط الأدبي أيضاً. ذلك لأن هذا الأسلوب الأخير هو أكثر دقةً في كثير من الأحيان، وقد يكون التعبير عنه أكثر صعوبة، وبالتالي فهو أكثر تحدياً للجهود المناهضة للعنصرية في الأوساط الأكاديمية.

ولكن أين هارلم؟ قراءة أمريكية أفريقية لرواية "جاتسبي العظيم"

إحدى السمات المميزة لكتابة إف سكوت فيتزجيرالد هو استحضاره القوي للإحساس بالمكان من خلال عرضه الدقيق لتفاصيل ثقافية محددة بالزمان والمكان اللذين يضع شخصياته فيهما، لذلك فإن رواياته وقصصه تقدم للقراء فرصة الشعور بأنهم يعيشون لحظة معينة في التاريخ "الأدبي القصصي الرائع"، يقول ماثيو جيه بروكولي Matthew J. Bruccoli، "هو تاريخ اجتماعي رائع، وقد أصبح عمل فيتزجيرالد يُعتبر تلقائياً أحد الأعمال الأدبية البارزة في العشرينات الصاخبة" ("تمهيد" ١١ Preface xi). أو كما يقول مالكوم برادبري Malcolm Bradbury، "إن كاتب العشرينيات الذي يشعر بكثافة التجربة الأمريكية الحديثة في جميع تفاصيلها الثابتة والمتغيرة هو سكوت فيتزجيرالد" (١٤١). كما يلاحظ برادبري

> الحقيقة الكبرى في عمله، وهو أنه كان قادراً، عندما كان شاباً في العشرينات من عمره، على أنسنة أوقاته، وعلى متابعة تسلسلها الجاري، وانتقاء الألحان المناسبة لكل سنة، ومجاراة كل جديد، ونغمات الصوت المناسبة بانتباه متناهٍ إلى التفاصيل الاجتماعية، لقد كان فيتزجيرالد يتابع تاريخ أوقاته النفسي، تاريخ الثورة الكبيرة. (١٤٤)

وبسبب هذا الجانب الفريد من كتابته، فقد أطلق العديدون على فيتزجيرالد لقب "مؤرخ عصره" (برادبري ١٤١).

و يبدو هذا الادعاء وصفاً مناسباً، لا سيما لروايته المشهورة "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥)، التي كانت تعتبر الرواية النموذجية الأمريكية عن عصر الجاز، وهو مصطلح صاغه فيتزجيرالد لوصف عقد العشرينات. كما سنرى، ترسم "جاتسبي العظيم"، وهي مكتوبة عن حي مانهاتن في مدينة نيويورك وعن لونغ أيلاند القريبة خلال صيف عام ١٩٢٢، صورة غنية جداً بتفاصيل ذلك المكان والزمان إلى حد أنه يمكننا القول إنها تجعل هذه الرواية عمله الأكثر تميزاً. ولكن "جاتسبي العظيم" تغفل كل إشارة إلى هارلم، ناهيك عن أي وصف لها، و هارلم تقع في مانهاتن، وهي واحدة من الأماكن الأساسية المسؤولة عن عصر الجاز. إنه المكان الذي ظهرت فيه، في ذلك الوقت بالذات، نهضة هارلم، ذلك السيل العارم من الكتابات الأمريكية الأفريقية والموسيقى والرسم والنحت والفلسفة والجدل السياسي، من بين مشاريع إبداعية أخرى. وهو المكان المشهور باستقطاب البيض ليلاً في جموع كبيرة، خصوصاً البيض الذين يملكون المال مثل شخصيات "جاتسبي العظيم" توم و ديزي بوكانن Tom and Daisy Buchanan و جيه جاتسبي Jay Gatsby و جوردن بيكر Jordan Baker و الراوي نك كاراويه Nick Carraway، حيث كانوا يستمعون إلى أحدث ألحان الجاز، ينظرون إلى الجموع و يُنظر إليهم في المقابل، و يشربون الخمور المهربة التي كانت متداولة بحرية في هارلم كما كان الحال في كل مدينة متطورة خلال فترة حظر الخمور في أمريكا. فإذا كان معقولاً أن يُعتبر فيتزجيرالد مؤرخ عصره، والكاتب الذي أثار شعوراً مميزاً قوياً عن المكان من خلال اهتمامه بالتفاصيل الاجتماعية الدقيقة ، فمن المعقول أيضاً أن نسأل "لكن أين هارلم؟". كما سأبرهن في هذا المقال، فإن الإغفال التام لهارلم العشرينات، والمحو العملي لسكان مانهاتن الأمريكيين الأفارقة في ذلك الوقت، تجعل "جاتسبي العظيم" لا ترقى لمتطلبات المحيط الأدبي، خصوصاً كما تصوره فيتزجيرالد، في نحو يثير أسئلة حول موقف المؤلف تجاه الأمريكيين الأفارقة.

يتضح لمن يقرأ بعين متنبهة إلى التاريخ الثقافي أن الرواية تنضح بنوع من التفاصيل الثقافية المعاصرة التي يشتهر بها فيتزجيرالد. إذ تبين لنا "جاتسبي العظيم" في أوائل العشرينيات من ذلك القرن من خلال إشارتها إلى أحداث كبيرة و أناس عاشوا في تلك الفترة، و كذلك من خلال اللمحات التي تقدمها لنا عن عالم الحياة اليومية في ذلك الوقت: الموضات في أوائل العشرينات، والإشارات إلى الأغاني والرقصات و مواد القراءة و الصرعات الاستهلاكية الرائجة في تلك الفترة، ووصفاً لأماكن محددة في نيويورك العشرينات. وبالرغم من أننا سنقوم بتخصيص عدة فقرات لبرهنة الشعورالقوي بالمكان في الرواية، وأتمنى أن تتحملوني في هذا الجهد، إلا أننا لا بد أن نضع في اعتبارنا أننا سنكون قد خدشنا السطح فقط، فهناك عدد لا يحصى من الطرق التي يستحضر بها فيتزجيرالد هذا المكان والوقت المحددين.

ربما كانت العلامة الأكثر وضوحاً وانتشاراً في تلك الأوقات من أوائل عقد العشرينات هي الحظر Prohibition، و هو إقرار قانون اتحادي في عام ١٩١٩ جعل إنتاج المشروبات الكحولية واستهلاكها غير مشروع، ولكن ذلك كان يعامل من قبل المجموعة التي تتَّبع الموضة على أنه قانون جدير بالاستهزاء. وكان خرق هذا القانون شيئاً مألوفاً فعله. يفرض الحظر وجوده على جميع أنحاء الرواية. نشاهده، على سبيل المثال، في شرب الخمر الذي يحدث في كل حفل موصوف في الرواية، و في توافر الكحول في كل مكان آخر تقريباً؛ في زجاجة الويسكي "الملفوفة بمنشفة" (١٢٧؛ الفصل ٧) التي يجلبها توم معه عندما تقود الشخصيات الرئيسة السيارة إلى نيويورك في اليوم المشؤوم الذي سينتهي بموت ميرتل ويلسون Myrtle Wilson؛ وفي اكتشاف توم أن جاتسبي و ماير وولفشايم Meyer Wolfsheim "اشتروا العديد من الصيدليات في الشوارع الجانبية هنا وفي شيكاغو، وباعوا الكحول المصنوع من الحبوب دون وصفة طبية" (١٤١؛ الفصل ٧)، وهي ممارسة شائعة خلال الحظر؛ وفي حديث نك عن "خط أنبوب تحت الأرض لكندا"، "الأسطورة المعاصرة" (١٠٣؛ الفصل ٦) التي قالت بأنه كان يجري بطريقة أو بأخرى تهريب الخمور"بأنابيب" تحت الأرض إلى الولايات المتحدة من كندا.

ويتجلى توسع الجريمة المنظمة الذي رافق الحظر في العشرينات في "جاتسبي العظيم" على نحو أكثر وضوحاً في شخصية ماير وولفشايم، وهو بديل لأرنولد روذشتاين Arnold Rothstein، المقامر والمبتز وذو السمعة السيئة والذي ينسب إليه كثير من الناس في ذلك الوقت، و كذلك جاتسبي (٧٨؛ الفصل ٤)، رشوة فريق شيكاغو وايت سوكس Chicago White Sox من أجل الخسارة المتعمدة لبطولة العالم في عام ١٩١٩ (بروكولي، "ملاحظات توضيحية" ٢١١-١٢). و يظهر أيضاً ارتفاع الجريمة المنظمة في شخصية جاتسبي نفسه، من خلال أنشطة التهريب التي يقوم بها، كما رأينا أعلاه؛ وفي علاقته الإجرامية الطويلة مع رجال عصابات مثل وولفشايم (١٧٩؛ الفصل ٩)؛ وفي عملية خاصة به تنطوي على بيع سندات وهمية (١٧٤؛ الفصل ٩)، وهي تجارة رابحة وغير قانونية، كانت سائدة في ذلك الوقت، وتستحضر بقوة تطلعات الثراء السريع في ذلك الوقت، وهي تطلعات يشار إليها أيضاً في الرواية بذكر قطب النفط جون دي روكفلر John D. Rockefeller (٣١؛ الفصل ٢)، وعملاق السكك الحديدية جيمس جيه هيل James J. Hill (١٧٦؛ الفصل ٩). وترتبط الجريمة المنظمة، بطبيعة الحال، بالعنف وفساد الشرطة، ونحصل على لمحة عن هذا العالم في تذكر وولفشايم لإطلاق النار غير المتوقع في الشارع على المقامر روزي روزنتال Rosy Rosenthal، وأُعدم فيها أربعة من رجال العصابات، أو كما يبين وولفشايم، "خمسة، مع بيكر Becker" (٧٥؛ الفصل ٤)، وبيكر هو ملازم في شرطة نيويورك فاسد، إذ يُزعم بأنه أمر بتنفيذ جريمة القتل على افتراض أن روزنتال كان قد شكا فساد الشرطة إلى الصحف ("تشارلز بيكر" Charles Becker).

وكذلك تُستحضر آثار الحرب العالمية الأولى على أمريكا العشرينات بفعالية في الرواية، والحرب انتهت قبل أقل من أربع سنوات من صيف "جاتسبي العظيم" عام ١٩٢٢، عن طريق كل من سجلات الحرب التابعة لجاتسبي وأوسمة الشرف المتراكمة والمعارك الشهيرة التي خاضها وتجاربه المتصلة بالحرب، بما في ذلك دوامه الوجيز في جامعة أوكسفورد بانجلترا بعد الحرب (١٣٦ ؛ الفصل ٧). وتظهر آثار الحرب العظمى The Great War، كما كانت تسمى آنذاك، أيضاً في "عدد من الشباب الإنجليز الذين يراهم نك في حفلات جاتسبي، وجميعهم يبدون جياعاً ويتحدثون بأصوات منخفضة جدية إلى أمريكيين رصينين. لقد كانوا جميعاً يبيعون شيئا ما، ويدركون بحزن أن المال متوافر في محيطهم، ويعرفون أن بإمكانهم اقتناء ذلك المال بواسطة بضع كلمات توضع في المكان الصحيح" (٤٦ ؛ الفصل ٣). تذكرنا هذه الإشارة بالدمار الاقتصادي الذي عانت منه بريطانيا العظمى وأوروبا خلال الحرب، ويبدو هذا جلياً أيضاً في شراء جاتسبي لـ "مكتبة تعود إلى الفترة القوطية، مكسوة بلوحات منحوتة من البلوط الإنكليزي، وقد نقلت بالكامل من مكان أثري ما فيما وراء البحار" (٤٩ ؛ الفصل ٣). لم تكن ممارسة خارجة عن المألوف استغلال الأمريكيين الأثرياء الفرصة في فترة العشرينات للاستفادة من الظروف الاقتصادية التي تلت الحرب من أجل شراء متاع لم يكن ليعرض للبيع لولا الحرب. ومن الواضح أيضاً من تخمينات معارف جاتسبي حول أصل ثروته أن الناس كانوا لا يزالون يفكرون كثيراً بالحرب العظمى في صيف عام ١٩٢٢ : على سبيل المثال، يعتقد أحد معارفه "أنه ابن أخ أو ابن عم القيصر فيلهلم Kaiser Willhelm" (٣٧ ؛ الفصل ٢)، وهو عاهل ألمانيا خلال الحرب العظمى ؛ وآخر يشير إلى أنه "ابن أخ لفون هندينبيرغ von Hindenburg" (٦٥ ؛ الفصل ٤)، أعلى ضابط ألماني رتبة خلال الحرب ؛ وآخر يعتقد "أنه كان جاسوساً ألمانياً خلال الحرب"(٤٨ ؛ الفصل ٣).

توفر الموضات المعاصرة، وإن كانت في بعض الطرق أقل أهمية من الأحداث التاريخية الشهيرة والناس الذين صنعوا تلك الأحداث، جانباً هاماً من التاريخ الثقافي لكونها تقدم إحساساً عصرياً عن التصور الذاتي الجماعي والمواقف تجاه الحياة. فبعد الحرب العالمية الأولى، وخاصة مع بدايات عقد العشرينات، قصت النساء العصريات شعرهن الطويل قصات قصيرة، "بوبز" "bobs"، وذات خصل فضفاضة تصل إلى الذقن. وقد اتبعت هذه الموضة بالتأكيد كل من ديزي و جوردن، و نراها على وجه التحديد في وصف أخت ميرتل ويلسون، كاثرين Catherine "بشعرها الأحمر اللزج المقصوص قصيراً" (٣٤ ؛ الفصل ٢). و النساء في حفلات جاتسبي أيضاً "صففن شعرهن بطرق جديدة وغريبة" (٤٤ ؛ الفصل ٣). وبالمثل، أصبحت أدوات الزينة منتشرة خلال العشرينات، إذ نرى ذلك، في استخدام كاثرين لقلم الحواجب وبودرة الوجه (٣٤ ؛ الفصل ٢)، وكذلك في "الماسكارا" التي يظهر أثرها على الرموش المطرزة بكثافة (٥٦ ؛ الفصل ٣) لإحدى الضيفات المخمورات في حفلات جاتسبي. أما الملابس النسائية، وعلى عكس ملابس الأمس، فهي "مبهرجة بالألوان الأساسية" و التصاميم الحديثة، مثل ثوب"الغاز الأزرق" gas"

"blue مع "حبات الخزامى" و "شالات تفوق أحلام قشتالة" نراها في حفلات جاتسبي (٤٤ ؛ الفصل ٣). وبالتأكيد، قبل الحرب العالمية الأولى لم ترتدِ النساء "القبعات الضيقة الصغيرة المصنوعة من قماش لامع" والتي ترتديها ديزي و جوردان و لا "الأردية الخفيفة المنسدلة فوق أذرعهن" (١٢٧ ؛ الفصل ٧)، والتي كانتا قد تحتاجان إليهما في تلك الليلة الصيفية الساخنة، لأن ملابسهن العصرية قليلة ورقيقة جداً.

و كان اللباس الصيفي العصري للشباب في مناسبات تتطلب "الأناقة الدارجة" في أوائل عقد العشرينات بشكل مشابه، فقد كان عبارة عن بدلة بيضاء خفيفة يشار إليها باسم "الفانيلات البيضاء" "white flannels" ، نراها لدى كل من نك (٤٦ ؛ الفصل ٣)، وجاتسبي (٨٩ ؛ الفصل ٥)، واللذان يعتمران القبعات المصنوعة من القش السائدة خلال هذه الفترة (١٢١ ؛ الفصل ٧). بالإضافة إلى ذلك، شعر جاتسبي القصير (٥٤ ؛ الفصل ٣) متماشٍ مع الموضة الجديدة للرجال في مرحلة أمريكا ما بعد الحرب العالمية الأولى، وهناك غياب واضح خلال الرواية لشعر الوجه كاللحى الكاملة وسوالف الخد الكثيفة" mutton chop والذي لم يعد الموضة السائدة عند الرجال العصريين بعد الحرب.

وتساعد الأغاني الشعبية والرقصات والصرعات الاستهلاكية المشار إليها في الرواية أيضاً على خلق شعور قوي بالمكان في العمل الأدبي، لأنها تعطينا فكرة عن أصوات عالم التسلية ومشاهده في أوائل العشرينات. بالإضافة إلى الإشارات العديدة لموسيقى الجاز في الرواية، والتي كانت الموسيقى الأكثر شعبية في ذلك العقد، لذلك نجد إشارة إلى أغان شعبية معينة من هذه الفترة، وكلها مكتوبة بين سنتي ١٩٢٠-١٩٢٢ : "شيخ العربي" "The Sheik of Araby" (٨٣ ؛ الفصل ٤)، و "عش الحب" "The Love Nest" (١٠٠ ؛ الفصل ٥)، "ألا نستمتع بوقتنا؟" "Ain't We Got Fun?" (١٠١-٢ ؛ الفصل ٥)، و "إنها الساعة الثالثة صباحاً" "It's Three O'Clock in the Morning" (١١٥ ؛ الفصل ٦). وهناك أيضاً رقصات ارتجالية متنوعة تظهر في حفلات جاتسبي (٤٥ ، ٥١ ؛ الفصل ٣)، تعبر أيضاً عن تلك الفترة، فنحن نرى جاتسبي وديزي يرقصان رقصة مشية الثعلب fox-trot (١١٢ ؛ الفصل ٦)، وهي رقصة قاعة الاحتفالات الشعبية في ذلك الوقت. علاوة على ذلك، هناك إشارات إلى الترفيهيات الشعبية في نيويورك في تلك الفترة: فغيلدا غراي Gilda Gray (٤٥ ؛ الفصل ٣)، الراقصة القيادية في فرقة "حماقات زيغفلد" "Ziegfeld Follies" في برودواي ؛ و جو فريسكو Joe Frisco (٤٥ ؛ الفصل ٣)، وهو كوميدي وراقص معروف ؛ وديفيد بيلاسكو David Belasco (٥٠ ؛ الفصل ٣)، وهو منتج في برودواي معروف بعروضه الواقعية (بروكولي، "ملاحظات توضيحية" ٢٠٩).

ونرى انبهار تلك الفترة بكل الأشياء الميكانيكية أو الكهربائية، سواء أكانت جديدة أم مطورة، وذلك في إشارات الرواية إلى السلع الاستهلاكية العصرية، لأولئك الذين كان بإمكانهم تحمل نفقاتها: فقوراب جاتسبي

obeikandi.com

التي تعمل بالمحركات (٤٣ ؛ الفصل ٣) و طائرته المائية (٥٢ ؛ الفصل ٣) وزلاجته المائية (٤٣ ؛ الفصل ٣) وعصارته الكهربائية (٤٣-٤٤ ؛ الفصل ٣)، والأخيرة بالتأكيد ليست مبهرة كممتلكاته الأخرى، و لكنها مع ذلك دالة على المبتكرات الحديثة خلال أعوام عقد العشرينات. و لعل أكبر هوس استهلاكي في أوائل تلك الأعوام كانت السيارات.

وبحلول بدايات العشرينيات أصبحت السيارة الآلة الجديدة التي يريدها الجميع. خلافاً للمشهد الأمريكي قبل خمسة عشر عاماً فقط، حين كانت السيارات نادرة، ففي عام ١٩٢٠ كان يمكن رؤية السيارات في كل مكان، و لم يكن مستغرباً حدوث الاختناقات المرورية في المدن الأمريكية (أوميرا O'Meara ٥٣). بالإضافة إلى السيارات التي تمتلكها الشخصيات الرئيسة، يرد في "جاتسبي العظيم" بشكل روتيني ذكر السيارات على الطريق حينما كانت تقوم بمهمة إيصال الشخصيات الرئيسية إلى مانهاتن. علاوة على ذلك، يذكر نك الاختناقات المرورية مرتين على الأقل: فهو يذكر أن السيارات "المصفوفة في خمسة صفوف" (٤٤ : الفصل ٣) في درب منزل جاتسبي في إحدى أمسيات السبت تعلق في ازدحام حركة المرور عندما ينتهي الحفل (٥٨ ؛ الفصل ٣)، ويخبرنا نك أنه يحب المشي في الجادة الخامسة 5th Avenue الساعة الثامنة مساء عندما " تكون المسارب المظلمة من منطقة "فورتيز" Forties تحوي خمسة صفوف من سيارات الأجرة متجهة إلى منطقة المسرح" (٦٢ ؛ الفصل ٣). و بالفعل، في طريقهم إلى مانهاتن، لا تتمكن السيارتان اللتان تقلان جاتسبي وديزي وتوم ونك وجوردن من الاصطفاف جنباً إلى جنب لمحادثة قصيرة من دون سماع "صفارة شاتمة من شاحنة تسير وراءهم" (١٣٢ ؛ الفصل ٧). فلا شك إذاً أن العصر الحديث قد وصل.

وعلى الرغم من أن مواد القراءة المذكورة في "جاتسبي العظيم" ليست وافرة، إلا أنها هامة من حيث مساهمتها في الإحساس بالمكان في الرواية، لأنها تقدم لنا لمحة عن المعتقدات التي كانت سائدة بين العديد من الأمريكيين في ذلك الوقت. من ذلك إشارة توم إلى "نشوء الإمبراطوريات الملونة" The Rise of the Coloured Empires من تأليف غودارد Goddard، والذي يحاكي ميول "مد اللون المتصاعد" *The Rising Tide of Color* (١٩٢٠) من تأليف تيودور لوثروب ستودارد Theodore Lothrop Stoddard، تدل هذه الأعمال على الرأي المنتشر على نطاق واسع في أعوام ممتدة على مدى أعوام عقد العشرينات، والذي مفاده أن "العرق 'الشمال أوروبي' 'Nordic' المهيمن مهدد من قبل الزواج المختلط مع أشخاص ينتمون إلى أعراق 'أدنى'" (غيدلي Gidley ١٧٣). وبدأت مجلة "ساتردي إيفنينغ بوست" The Saturday Evening Post، و هي مذكورة أيضاً في الرواية (٢٢ ؛ الفصل ١)، وكانت المجلة الأكثر شعبية في الولايات المتحدة في ذلك الوقت، في عام ١٩٢٠، بتبني أفكار من كتاب عنصري مشابه نشره ماديسون غرانت Madison Grant في عام ١٩١٦، بعنوان "وفاة العرق العظيم" The Passing

obeikandl.com

of the Great Race (غيدلي ١٧٣). من هنا نستطيع القول إن شعبية نظرية الشمال الأوروبي Nordicism— وهي الاعتقاد بأن الولايات المتحدة طورت من قبل "العرق الشمالي الأوروبي" وأن "تهجين" هذا العرق "المتفوق" مع الأعراق الأخرى سيؤدي إلى اختفاء "العرق الشمال أوروبي" (ديكر Decker ١٢٢) الذي كان سائداً جداً في أوائل عقد العشرينات إلى درجة أنه تم إصدار قانون هجرة تقييدي في عام ١٩٢٤ بدعم من الرئيس كوليدج President Coolidge، الذي قال إنه "يجب أن تبقى أمريكا أمريكية" (كما ورد في ديكر ١٢٣).

وما يسهم أيضاً في استحضار المكان في الرواية هو ذكر صحف نيويورك المنتشرة في ذلك الوقت، "تريبيون" *Tribune* (٤٢ ؛ الفصل ٢) ومن المفترض أنها "نيويورك تريبيون" أو "نيويورك هيرالد تريبيون" *New York Herald Tribune*، والجريدة الثانية أُدمجت في الأولى في عام ١٩٢٢ (راجع "نيويورك هيرالد تريبيون") و "جورنل" *Journal* (٨٩ ؛ الفصل ٥)، ومن المفترض أنها "نيويورك جورنل أميريكان" *New York Journal American*، فضلاً عن "تاون تاتل" *Town Tattle*، ومجلات فضائح برودواي مماثلة لتلك الأخيرة (٣١ ؛ الفصل ٢): هذه هي الصحف والمجلات التي تنشر في نيويورك، وتركز على أخبار من المحتمل أن تكون ذات أهمية لسكان نيويورك. ويمكن قول شيء مماثل عن إشارة الرواية لـ "اتصل سايمون ببيتر" (١٩٢١) *Simon Called Peter* لروبرت كيبل Robert Keable ، وهي رواية شعبية في ذلك الوقت. و تدور حبكتها حول " قسيس في الجيش يتورط في علاقات عاطفية" (بروكولي، "ملاحظات توضيحية" ٢٠٩)، وهو موضوع له صدى واضح على سمعة فترة أوائل العشرينات القائمة على عيش الحياة في الإيقاع السريع ومخالفة كل القواعد القديمة.

وأخيراً، تجدر الإشارة إلى أنه غالباً ما تكون الأماكن التي ورد ذكرها في الرواية محددة جداً حتى إننا يمكن أن نجد طريقنا إليها، في عام ١٩٢٢ على الأقل، مع مجرد نسخة من "جاتسبي العظيم" لتدلنا عليها .على سبيل المثال لا الحصر من الأمثلة الكثيرة في الرواية، نعلم أن فندق بلازا يواجه "الجانب الجنوبي من سنترال بارك Central Park" (١٣٢ ؛ الفصل ٧)، وأن نجوم الأفلام ـــ كان العديد من الأفلام يصنع في نيويورك في تلك الأيام ـــ كانوا يعيشون في "شقق عالية في منطقة ويست فيفتيز West Fifties" (٨٣ ؛ الفصل ٤)، وأنه يمكننا أن نشاهد الأفلام في واحدة من "كبار" دور السينما "حول شارع فيفتيث Fiftieth Street" (١٣٢ ؛ الفصل ٧)، وأن فندق موراي هيل Murray Hill القديم يقع في جادة ماديسون Madison Avenue على مسافة قريبة من الحي المالي في جنوب مانهاتن lower Manhattan، وأن محطة بنسلفانيا Pennsylvannia Station تقع في شارع ويست ثيرتي ثيرد West Thirty-third Street (٦١ ؛ الفصل ٣). وإذا كان بإمكاننا الحصول على بطاقة عضو، يمكننا زيارة نادي ييل Yale Club، حيث يتناول نك عادة العشاء، ونرى مكتبة النادي، والتي لا تزال تقع في الطابق الثاني، حيث يقوم نك بدراسة الاستثمارات والأوراق المالية" بعد وجبة عشائه (٦١ ؛ الفصل ٣). ونحن نعلم أيضاً أنه بإمكاننا الانتقال من غريت

obeikandl.com

نك Great Neck (ويست إغ West Egg) أو مانهاست نك Manhasset Neck (إيست إغ East Egg) في لونغ آيلاند Long Island، إلى مانهاتن عن طريق عبور جسر كوينزبورو Queensboro Bridge (٧٣؛ الفصل ٤). وسنكون قادرين على تذكر مشهد المدينة، كما وصفها نيك من ذلك الجسر— فالمباني "تتصاعد في أكوام بيضاء و كتل سكر" (٧٣؛ الفصل ٤)، لأن المباني كانت حقيقة ذات "طلاء أبيض كاشف" (أوميرا ٥٨). ونحن في طريقنا من لونغ آيلاند إلى جسر كوينزبورو، سنكون مستعدين للمرور بجانب المشاهد والروائح الكريهة التي تخص مكب نفايات كورونا Corona dump، والمعروف في الرواية بـ "وادي الرماد" (٢٧؛ الفصل ٢)، والذي كان "مستنقعاً ينتشر فيه الرماد، والقمامة، والروث" (بروكولي، "ملاحظات توضيحية" ٢٠٨). وكما ذكرت سابقاً، ليست التفاصيل الثقافية المذكورة هنا سوى عينات صغيرة من استحضار "جاتسبي العظيم" لمانهاتن في أعوام عقد العشرينات، مدينة تعرفها جيداً شخصيات الرواية الرئيسية.

ورغم أن مانهاتن مجرد حي واحد من خمسة أحياء في مدينة نيويورك (الآخريات هم كوينز Queens وبرونكس the Bronx وبروكلين Brooklyn وستاتن ايلاند Staten Island)، فإن شخصيات "جاتسبي العظيم" تشير إلى مانهاتن، تماماً كما نفعل اليوم، إنها "مدينة نيويورك" أو "نيويورك" أو "المدينة" أو "البلد" {في الاستعمال الشائع لتلك الكلمة في اللغة العربية للإشارة إلى أماكن التسوق و الطعام إلخ}. وهم يعرفون أنها المكان المقصود للمتعة وكذلك لإنجاز الأعمال. وفي بداية الرواية، في الصفحة الخامسة عشرة من الفصل الأول، تستجيب ديزي لشكوى جوردان من الاستلقاء على الأريكة طوال فترة ما بعد الظهيرة بالقول: "لا تنظري إلي، لقد قضيت طوال فترة بعد الظهيرة و أنا أحاول أن آخذك إلى نيويورك". يعمل نيك في نيويورك، لكنه يقضي أيضاً الكثير من وقت فراغه هناك، و يتناول الطعام في نادي ييل بعد العمل، و يمشي في جميع أنحاء منطقة جنوب مانهاتن بعد العشاء (٦١؛ الفصل ٣) و "يتنزه هناك مع جوردن" (١٠٧؛ الفصل ٦).بل إننا نرى الاثنين وهما يقودان مارين بسنترال بارك في مانهاتن في عربة فيكتوريا تجرها الخيول (٨٣؛ الفصل ٤)، وهي عربة مشابهة لعربات الأجرة التي تجرها الخيول، ويستقلها اثنان للقيام بجولة في الحديقة في عصرنا.وغالباً ما تزور ميرتل، التي تعيش في حي كوينز، شقيقتها في نيويورك بواسطة القطار، الذي كان على متنه وهو متجه إلى نيويورك توت، حيث اجتمعت به للمرة الأولى (٤٠؛ الفصل ٢). وكان موقع الشقة التي يحتفظ بها توم من أجل لقاءاته العاطفية مع ميرتل في شارع ويست ١٥٨ West 158th في مانهاتن (٣٢؛ الفصل ٢)، مما يعني أن سيارات الأجرة الخاصة بهم ستمر من جانب هارلم تحديداً، إن لم يكن من خلالها، للوصول إلى وجهتهم. وعلاوة على ذلك، نعلم أنه في كثير من الأحيان يأخذ عشيقته إلى "المطاعم المحبوبة" في المدينة، مما يثير استياء "معارفه" الذين يرونهما هناك (٢٨؛ الفصل ٢). وهذا يعني أن توم يقضي قدراً كبيراً من الوقت في مانهاتن، وكان نك وجاتسبي يصادفانه في مطعم في شارع فورتي سيكند -Forty

second Street حيث يلتقي الاثنان لتناول طعام الغداء، وحيث يتم تقديم نك لماير وولفشايم (٧٣؛ الفصل ٤). وبالتأكيد يزور جاتسبي مدينة نيويورك للاجتماع مع وولفشايم. بالإضافة إلى ذلك، فمشهد المواجهة بين توم وجاتسبي واحد من أحداث الرواية المحورية، في فندق بلازا Plaza Hotel في مانهاتن (١٣٢؛ الفصل ٧). حيث إن معظم ضيوف حفلات جاتسبي (٤٤؛ الفصل ٣)، وكذلك "صناديق البرتقال والليمون" (٤٣؛ الفصل ٣) التي تزين بها صحون المقبلات والمشروبات، جميعها تأتي من نيويورك.

فكيف إذاً يمكن أن تغيب هارلم عن الراوي نك وأصدقائه؟ لقد استقطبت النوادي الليلية في هارلم، والتي عرضت عظماء موسيقى الجاز مثل يوبي بليك Eubie Blake و فاتس والر Fats Waller و لوي آرمسترونغ Louis Armstrong و بيسي سميث Bessie Smith و ديوك إلينغتون Duke Ellington وكاب كالويه Cab Calloway (لويس Lewis ٩١، ١٢٠، ١٨٣، ٢١٠)، الناس البيض من جميع أنحاء المدينة وخارجها. و تباهت مراقص ليلية مثل بارونز ليتل سافوي Barron's Little Savoy ونادي دوغلاس Douglass Club (لويس ٢٨)، ونزل كوني Connie's Inn (ستوفال Stovall ٢٩) و إيكسكلوسف كلب {النادي الخاص} the Exclusive Club (ستوفال ٤٤)، بزبائن تضم "نساء بيضاوات مبتدئات اجتماعياً وأعضاء بارزين في المجتمع و سياسيين و فنانين، وكلهم من البيض" (ستوفال ٢٩). وعُرضت في مسارح هارلم مواهب ممثلين عريقين مثل بول روبيسون Paul Robeson و إثيل ووترز Ethel Waters وبيل "بوجانغلز" روبنسون Bill "Bojangles" Robinson (لويس ١٢٠). و كما يرسم جيرفيس أندرسون Jervis Anderson المشهد "كانت هارلم عاصمة الابتهاج واللهو في مانهاتن. و لم يكن هناك مكان أكثر حيوية منها في كل مدينة نيويورك، وخصوصاً بعد حلول الظلام. في كل ليلة يشق آلاف الزوار من البيض طريقهم إلى حي هارلم — معظمهم من وسط المدينة وبعضهم من أجزاء أخرى من البلاد وعدد قليل من مدن أخرى" (١٣٩). و من بين حشود الناس العاديين والبيض الأثرياء الذين زاروا مراقص ليلية في هارلم، كما يكتب ديفيد ليفرينغ لويس David Levering Lewis، كان هناك المشهورون جداً بما في ذلك وجهاء تلك الفترة: جون و إثيل باريمور John and Ethel Barrymore و تشارلي شابلن Charlie Chaplin (١٠٥-١٠٦) و المؤلف الموسيقي الشهير موريس رافيل Maurice Ravel (١٧٣) و جورج غيرشوين George Gershwin (١٨٣) و جيمي ديورانت Jimmy Durante و جون كروفورد Joan Crawford و بيني غودمان Benny Goodman و قائداً الفرق الموسيقية تومي وجيمي دورسي Tommy and Jimmy Dorseyو العمدة المستقبلي لنيويورك فيوريلو لاغوارديا Fiorello LaGuardia و ماي ويست Mae West وتالوله بانكهد Tallulah Bankhead وإميلي فاندربيلت Emily Vanderbilt (٢٠٩).

وعندما افتتح عرض الكوميديا الموسيقية الأمريكية الأفريقية كانت مسرحية "أمشي متثاقلاً إلى الأمام" *Shuffle Along* تجتاح كل مدينة نيويورك كالعاصفة. مكتوبة و منتجة و منفذة حصرياً من قبل أناس سود، وكان العرض في

مسرح شارع سيكستي ثيرد Sixty-third Street Theatre غير المستخدم منذ مدة طويلة، والذي كان يعتبر في أعلى المدينة، أبعد من أن يتجشم عناء الحضور بالنسبة لجماهير برودواي. ومع ذلك، "خلال بضعة أسابيع جعلت 'أمشي متثاقلاً إلى الأمام' مسرح شارع سيكستي ثيرد واحداً من أكثر الدور الأكثر ارتياداً في المدينة، وأصبح من الضروري لإدارة المرور إعلان شارع سيكستي ثيرد طريقاً باتجاه واحد" لمعالجة مشاكل المرور (جونسون ١٨٨). ومن جهة أخرى افتتحت الكوميديا الموسيقية في صيف عام ١٩٢١، واستمرت لمدة عامين قبل أن تجول البلاد. وهذا يعني أنها كانت لا تزال في العرض في صيف عام ١٩٢٢، عندما كان نك كارويه يعيش في لونغ آيلاند، ويقضي معظم وقته في نيويورك. وعلى الرغم من أنها كانت عرضاً حطم الأرقام القياسية، وصنع عهداً جديداً، وتفوق على كل العروض المسرحية في نيويورك في ذلك الوقت انتشرت بعض ألحانها في أرجاء العالم" (جونسون Johnson ١٨٦) ولا يوجد ذكر لها في "جاتسبي العظيم".

ولم يكن السكان البيض في نيويورك بحاجة إلى الاعتماد على الكلام الشفوي لمعرفة ما كان يجري في هارلم، على الرغم من أن الكلام الشفوي كان له دور بالتأكيد. فكان بإمكانهم أن يطلعوا على ما يحدث في الصحف الرئيسة مثل "ديلي نيوز" Daily News و "ذا نيويورك ورلد" The New York World و "نيويورك تايمز" New York Times و "فرايتي" Variety (لويس ٢٢، ٦١، ٧٣). و كان للعالم الأدبي الأبيض، والناشرين البيض، اهتمام كبير بالإبداعات الأدبية القادمة من هارلم. ومن بين الكتاب البيض الذين شجعوا الأدباء السود في حي هارلم كان هناك بيرل بك Pearl Buck و دوروثي باركر Dorothy Parker و سنكلير لويس Sinclair Lewis و شيروود أندرسون Sherwood Anderson و هارت كرين Hart Crane و يوجين أونيل Eugene O'Neil (لويس ٩٨- ٩٩). ومن بين الكتاب الكبار في نهضة هارلم — التي أشير إليها في ذلك الوقت باسم حركة الزنوج الجديدة The New Negro Movement — و الذين جذبوا انتباه البيض كان هناك كلود مكاي Claude McKay و جان تومر و لانغستون هيوز وكاونتي كولين وجيسي فوسيت Jesse Fauset وجيمس ويلدون جونسون Jameson Weldon Johnson وآرنا بونتمبس Arna Bontemps وزورا نيل هرستون. وحين كان فيتزجيرالد في المراحل الأولية لتخطيط "جاتسبي العظيم" و كتابته في عام ١٩٢٣، نُشرت رواية "قصب" *Cane* لجان تومر، ولاقت تجاوباً نقدياً "رائعاً" بما في ذلك ثناء كل من الناقد الأبيض الشهير ألين تيت Allen Tate و الكاتب المسرحي يوجين أونيل (لويس ٧٠)، كما نُشرت مقابلة مع كاونتي كولين في الصحيفة الرائجة الرئيسة في نيويورك "نيويورك تايمز" (لويس ٧٧).

وعلى الرغم من أن هارلم كانت قسماً صغيراً نسبياً من مانهاتن، فإنها كانت فعلياً مدينة داخل مدينة، وفيها مثل أي مدينة أخرى فقراء أسيء استغلال مهاراتهم، وخاصة بعد زيادة عدد سكانها (أندرسون ١٣٩). بمساحة "أقل من ميلين مربعين" خلال أوائل العشرينات، كانت هارلم موطناً لعدد من السكان السود "فاق المئتي ألف"

(جونسون ١٤٧). ومع ذلك، ورغم أنها تقع في الطرف الشمالي من سنترال بارك، "في قلب مانهاتن"، لم تكن هارلم في العشرينات هامشية، ولم تكن أحد الأحياء الفقيرة، ولم تكن "حارةً" تتكون من مساكن متداعية. بل كانت قطاعاً من الشقق السكنية والمساكن الجميلة، وفيها شوارع معبدة ومضاءة ومصانة بالجودة نفسها التي تتواجد في أي جزء آخر من المدينة" (جونسون ١٤٦). و كان يمكن رؤية أناس مشهورين، سود وبيض، من عالم الأدب والمسرح والعالم الأكاديمي، في أي وقت من النهار أو الليل، يتجولون في شوارع هارلم أو يلقون محاضرات عامة مثل تلك التي ألقاها جون ديوي John Dewey في جمعية الشبان المسيحية YMCA في هارلم (لويس ١٠٤).

وكان لهارلم صحف و مجلات خاصة بها، بما في ذلك "كرايسيس" Crisis و "فاير!" "!Fire" و "ميسنجر" Messenger (دوغلاس ٣١٢-١٣) و "أوبورتشونيتي" Opportunity (لويس ١٢٠). كما تفاخر هارلم بفنانين سود مشاهير، وكذلك كتاب وموسيقيين وممثلين، بما في ذلك الرسامون روماري بيردن Romare Bearden وآرون دوغلاس Aaron Douglas ولورا ويلر وارنغ Laura Wheeler Waring، والنحاتين سارجنت جونسون Sargent Johnson، إليزابيث بروفيت Elizabeth Prophet وأوغوستا سافج Augusta Savage. ولإعطائكم فكرة عن مدى إنتاجية نهضة هارلم، حتى من ناحية رساميها و نحاتيها (و هي فئة تلقت اهتماماً أقل من ذلك المعطى للكتاب والممثلين)، بحلول نهاية عقد ١٩٢٠ أكثر من مئة رسام ونحات من هارلم كانوا يدخلون أعمالهم في المسابقات والمعارض السنوية (لويس ٢٦١-٦٢).

كان الانتاج الإبداعي لنهضة هارلم كما رأينا معروفاً بشكل جيد لسكان نيويورك البيض والعالم الغربي بأسره. لذا كيف يمكن لخريج من جامعة "ييل" مثل نك كاراويه — وهو إنسان ذو ثقافة عالية وحساس وفضولي، وكما يروي لنا "مهتم بالأدب إلى حد ما" (٨ ؛ الفصل ١) — أن يكون غافلاً تماماً عن وجود هارلم؟ ولو غفل نك بطريقة ما عن السيل العارم المحتفى به لثقافة هارلم "الراقية" — في الأدب و الكتابات الفلسفية و السياسية و الرسم و النحت و ما شابه ذلك — بالتأكيد ليس ممكناً أن يعمل و يلهو في مدينة نيويورك دون أن يكون على علم بالحياة الليلية في هارلم. ومن منظور تاريخي مثل هذا السهو شبه مستحيل. ولو بقي فيتزجيرالد ملتزماً بأسلوبه في وصف الواقع الثقافي، لكان نك وأصدقاؤه ذكروا أنهم زاروا، ملهًى ليلياً في هارلم. ولا بد أنه أخذ جوردن إلى هناك في أحد مواعيدهم العاطفية في نيويورك. وما كانت هارلم لتغيب عن توم وديزي، اللذين يعتبران نفسيهما عصريين حديثين جداً. ويخبرنا نك أن أفراد عائلة بوكانن انطلقوا هنا وهناك بلا راحة، حيث يلعب الناس البولو، ويجتمع الأغنياء معاً" (١٠ ؛ الفصل ١). فإذا كان توم و ديزي يذهبان إلى حيث يذهب البيض الأثرياء الآخرون في تلك الفترة من أجل أن يكونوا "أغنياء معاً"، فإنهما سيزوران مراقص هارلم الليلية بانتظام إلى حد ما. أو سيذهبان إلى الملاهي الليلية الأغلى، مثل بارونز ليتل سافوي ونزل كوني، التي وفرت خدماتها لزبائن بيض منفصلين عن

السود (لويس ١٠٦). كما يذكر تايلر ستوفال Tyler Stovall أنه خلال عقد العشرينيات كان من المعتاد لكبار أثرياء ومشاهير البيض من سكان نيويورك إنهاء الأمسية في المدينة بالاستماع إلى موسيقى الجاز في إحدى حانات هارلم العديدة" (٢٩).

علاوة على ذلك، لم يقتصر العدد الهائل من السكان الأمريكيين الأفارقة الذين قطنوا حي هارلم في عقد العشرينات على التواجد في ذلك الحي. فقد عمل الأمريكيون الأفارقة من هارلم ومن أماكن أخرى في نيويورك، ولعبوا وتسوقوا في جميع أنحاء مانهاتن. ولكن يظهر التمثيل الوحيد للأمريكيين الأفارقة في الرواية عندما يقود جاتسبي نيك الى مدينة نيويورك لتناول الغداء. وهناك يرى نك "ثلاثة زنوج أنيقين يرتدون أحدث الأزياء في "سيارة ليموزين يقودها سائق أبيض" (٧٣؛ الفصل ٤). ويصفهم بأنهم "وعلان وفتاة" و يقول "ضحكت بصوت عال حين دوروا صفار مقل عيونهم نحونا بمجاراة متعجرفة" (٧٣؛ الفصل ٤). فعنصرية نك اللاشعورية واضحة في تجاوبه مع هذه الشخصيات: فالرجلان الأسودان هما "وعلان" —حيوانات بدل من ناس— ووصف عيونهما الواسعة المدورة هو صدى قوي للقوالب النمطية العنصرية التي صورت الأمريكيين الأفارقة على أنها شخصيات حمقاء وصبيانية وكوميدية، ومسرحية بشكل مفرط.

بالإضافة إلى ذلك، وصف نك لهذه الشخصيات يؤدي وظيفة السرد التي تصفها توني موريسون في تحليلها للحضور الأفريقاني في الأدب الأمريكي الأبيض. هذه الشخصيات السوداء — أنيقة الملبس، تستقل سيارة ليموزين بسائق، واعية جداً بوضعها الاجتماعي في عيون الآخرين — هي مرآة جاتسبي. الفرق الوحيد الواضح بينهما هو أن جاتسبي يمكنه إخفاء أصله، وهو يفعل ذلك، في حين أنهم لا يستطيعون، لأنهم لا يستطيعون إخفاء لونهم. من وجهة نظر نك، على الرغم من "شكليات كلام جاتسبي التي تكاد تقارب السخف" (٥٣؛ الفصل ٣) وتلفيقه المضحك لـ "أسلاف" أثرياء (٦٩؛ الفصل ٤) وسيارته التي تشبه "عربة السيرك" (١٢٨؛ الفصل ٧)، كما يسميها توم، وكل مظاهر التكلف السخيفة الأخرى تمثل التجسيد الرومانسي للنجاح. أما الشخصيات السوداء فهي محاكاة ساخرة لذلك التجسيد. وفي الصورة الوحيدة التي يصف بها نك الشخصيات السوداء، يسقط عليهم، وربما القارئ أيضاً، كل شيء يزدريه عن جاتسبي. فـ "هم" المثيرون للضحك، وليس جاتسبي. وبالتالي، يسهل موقف نك العنصري تجاه هذه الشخصيات، فمهمتهم تنحصر في أن يكونوا كبش فداء، يضحى به من أجل أن يقوم نك، والنص، باستعادة مكانة جاتسبي. وبعبارة أخرى، تمحو الرواية الأمريكيين الأفارقة الحقيقيين، الذين كان لهم وجود واضح جداً ومهماً في مدينة نيويورك خلال عقد العشرينات، حيث يقع الكثير من أحداث الرواية. وتستبد بهم الرواية نمطاً فكاهياً يعزز التفوق الأبيض. وهذه ليست خطوة صغيرة، بالنظر إلى الواقع التاريخي لمدينة نيويورك خلال أعوام ١٩٢٠.

وعلى ما يبدو، قرر فيتزجيرالد ليس فقط إزالة الأمريكيين الأفارقة من تمثيله لعصر الجاز، بل إزالة الجاز أيضاً من أيدي الأمريكيين الأفارقة الذين اخترعوه. ذلك لأن الرواية تعطي الفضل في موسيقى الجاز رمزياً للبيض. فالموسيقيون الوحيدون الذين نراهم يعزفون الجاز هم موسيقيون بيض في حفلة جاتسبي. و هم "ليسوا فرقة هزيلة مؤلفة من خمسة أشخاص" كما يخبرنا نك، "ولكنهم فرقة كاملة مليئة بالمزامير والترومبونات والساكسفونات والفيولات والأبواق والنايات الصغيرة والطبول التي لها رنين منخفض أو مرتفع" (٤٤ ؛ الفصل ٣). وبعبارة أخرى، تم "الارتقاء" بالجاز إلى مكانة الثقافة الراقية في شكل الأوركسترا، و الثقافة الراقية هي ملك الأمريكيين البيض وليس السود. وعلى نحو ذي مغزى، تسلط الأوركسترا الضوء على أدائها لقطعة موسيقية، ويبلغنا قائد الأوركسترا أنها عزفت في قاعة كارنيجي Carnegie Hall : "تاريخ العالم بموسيقى الجاز لفلاديمير توستوف" "Vladimir Tostoff's Jazz History of the World". هل كان لفيتزجيرالد أن يجد اسماً أوروبياً جلياً، أي اسماً أبيض، أكثر من فلاديمير توستوف؟ والذي لا يمكن للقارئ أن يخطئ، فيظن أنه أمريكي أفريقي. فموسيقى الجاز، رمزياً على الأقل، في عالم هذه الرواية، هي اختراع أوروبي. و لذا فإن تحذير توم بأن "الأمر متروك لنا نحن العرق المهيمن، وأنه علينا أن ننتبه و إلا فسوف تسيطر هذه الشعوب الأخرى على الأوضاع" (١٧ ؛ الفصل ١)، و على الرغم من سخرية نك منه إضافة إلى توصيف الرواية لشخصية توم، إلا أنه موقف تعتنقه الرواية لاشعورياً.

وقد يسأل سائل: ما الذي يمكن أن يكون مسؤولاً عن مثل هذا الإغفال الصارخ من جانب مؤلف معروف بدقة تصويره للمحيط الأدبي؟ بالتأكيد، كما تلاحظ لورالي أوميرا Lauraleigh O'Meara، كان فيتزجيرالد على معرفة شخصية بمانهاتن في جميع "تنوعاتها الاستثنائية" (٣٤). تزوج سكوت وزيلدا Scott and Zelda فيتزجيرالد في مدينة نيويورك في نيسان ١٩٢٠ وقضيا الشهر الأول من حياتهما الزوجية في فنادق بيلتمور وكومودور Biltmore and Commodore في مدينة نيويورك .على الرغم من أنهما قضيا الأشهر القليلة اللاحقة في ويستبورت Westport، وكونيتيكت Connecticut، كانت مانهاتن على بعد مجرد خمسين ميلاً، وذهبا في كثير من الأحيان إلى المدينة من أجل الاستمتاع. وبعد انتقالهما إلى مدينة نيويورك في أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٢٠، بقيا هناك في شقة في شارع ويست فيفتي ناينث West Fifty-ninth، حتى مغادرتهما إلى أوروبا في صيف عام ١٩٢١ و لكنهما عادا الى مانهاتن بحلول عام ١٩٢٢. وعلى الرغم من أن الزوجين عاشا في غريت نك، لونغ آيلاند، في الفترة بين أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٢٢ و نيسان (أبريل) ١٩٢٤، إلا أنهما كثيراً ما سهرا في مدينة نيويورك (أوميرا ٣٣- ٣٤). فقد كانت نيويورك قريبة جداً و جذابة جداً من منزلهما في لونغ آيلاند، و لذلك غادرا مجدداً إلى فرنسا في أبريل (نيسان) ١٩٢٤ (أوميرا ٥٠).

وشملت معرفة فيتزجيرالد الشخصية بمدينة نيويورك معرفة شخصية بهارلم أيضاً من خلال صداقته مع الكاتب والناقد والمصور الأبيض كارل فان فيختن Carl Van Vechten الذي فتنته هارلم، وكان معروفاً جداً هناك. وبحلول منتصف العشرينات، كان فان فيختن قد أصبح "الشمال الأوروبي الأكثر حماسة في هارلم" (لويس ١٨٢). لقد حضر فيتزجيرالد حفلات فان فيختن، والتي أقيمت في منزله الخاص في الجانب الغربي من نيويورك لضيوف بيض وسود على حد سواء، بما في ذلك، بطبيعة الحال، أصدقاء فان فيختن ومعارفه من هارلم (لويس ١٨٢-٨٤). ويشير فيتزجيرالد تحديداً إلى التنوع في مدينة نيويورك عامة، وفي هارلم خاصة، وفي رواية نشرت عام ١٩٢٢ بعنوان "الجميلة و الملعون" The Beautiful and the Damned، ومعروف أن فيتزجيرالد استند في سرد أحداث الرواية، مثل الكثير من أعماله الأخرى، على تجربته الشخصية (أوميرا ٣٤).

وكان الوقت الذي أمضاه فيتزجيرالد في باريس قد أسهم في زيادة وعيه عن هارلم. كما يشير تايلر ستوفال، وقد أنشأ الأمريكيون الأفارقة، وكثير منهم كانوا من هارلم، جالية للفنانين المغتربين في باريس — تتكون من عازفي موسيقى جاز ورسامين و كتاب ونحاتين ورياضيين أمريكيين أفارقة — كما أنشأ فيتزجيرالد وهمنغواي Hemingway وشتاين Stein وأعضاء آخرون من "الجيل الضائع" "Lost Generation" جالية للكتاب هناك (ستوفال ٢٦). و يزعم ستوفال أن "القليل من عشرات الآلاف من المنفيين اللامعين في باريس خلال سنوات العشرينات كان لهم أكبر الأثر على المدينة كالمئات من الأمريكيين الأفارقة الذين اختاروا أن يسموها موطنهم في تلك السنوات" (٢٥-٢٦). فقد أصبح السواد موضة في باريس خلال سنوات العشرينات لأن "الباريسيين أخذوا ثقافة السود على محمل الجد، معتبرين أنها تمثل روح العصر"(ستوفال ٣٢). لذلك لا يمكن أن يكون فيتزجيرالد، الذي أراد أن يمثل روح العصر بنفسه في رواياته، قد فوت ملاحظة أن جائزة غونكور للأدب Prix Goncourt، "أكثر جائزة أدبية مرموقة في فرنسا" ذهبت "إلى رواية 'باتوالا' Batouala لرينيه ماران René Maran وهو فرنسي أسود ولد في المارتينيك Martinnique" (ستوفال ٣٢).

لقد تكونت معارف فيتزجيرالد الشخصية، مع سكان هارلم في باريس، عن طريق زياراته المتكررة لنوادي الجاز في مونمارتر Montmartre، وهو قطاع في الجزء الشمالي من المدينة حيث عاش معظم الأمريكيين الأفارقة في باريس خلال عقد العشرينات (ستوفال ٣٩). بطريقة مقنعة للغاية، فقد استنسخت مونمارتر الحياة الليلية في هارلم عن طريق نسخ النوع نفسه من نوادي الجاز، ومن خلال توظيف العديد من موسيقيي الجاز المتواجدين في هارلم. فكثيراً ما زار المغتربون الأمريكيون البيض الملاهي الليلية في مونمارتر"(ستوفال ٧٨)، و كان فيتزجيرالد مولعاً بشكل خاص بمغنية جاز أمريكية أفريقية شهيرة هناك تدعى بريكتوب Bricktop، وقد سميت بذلك لشعرها الأحمر، والتي غنت أيضاً في نوادي هارلم عندما كانت في الولايات المتحدة (ستوفال ٧٨-٧٩).

وهناك سؤال واضح يطرح نفسه : لماذا تتجاهل "جاتسبي العظيم"، رواية فيتزجيرالد الرائعة الحديث عن عصر الجاز، تماماً كتجاهل ذكر أية إشارة إلى هارلم، وتوحي بأن موسيقى الجاز هي نتاج ثقافة بيضاء، وتقصر

تمثيلها على الأمريكيين الأفارقة في مدينة نيويورك في عقد العشرينات على نمط سلبي "هزلي"؟ وبعبارة أخرى، ماذا كان موقف فيتزجيرالد تجاه الأمريكيين الأفارقة عندما كان يكتب روايته الشهيرة؟ على الرغم من أن روبرت فوري Robert Forrey وآلان مارجوليس Alan Margolies، متفقان على أن فيتزجيرالد "أظهر علامات"، نحو نهاية حياته، تشير إلى "تجاوز" موقفه العنصري (فوري ٢٩٦)، إلا أنه يبدو واضحاً أن "جاتسبي العظيم"، التي كتبت عندما كان المؤلف في العشرينات من عمره، أتت في وقت مبكر جداً من مهنة فيتزجيرالد للاستفادة من التغير اللاحق في وجهة نظره. وهناك قدر كبير من الأدلة التي تشير إلى أن "جاتسبي العظيم" تعاني من الفجوات والتحريفات المذكورة أعلاه لأن مؤلفها، شعورياً أو لاشعورياً، أراد أن يمحو من مجال رؤيته الروائي الأمريكيين الأفارقة الذين سكنوا في نيويورك بشكل واضح للعيان، فنيويورك تلعب دوراً مهماً للغاية في الإحساس بالمكان في روايته. لقد كان فيتزجيرالد يعتقد أن الأمريكيين الأفارقة كانوا أدنى من البيض إلى حد كبير. وعلى الرغم من أن الدوافع النفسية لعنصرية المؤلف ليست موضوع المساءلة هنا، فمن الممكن أن يكون اقتناعه بتفوق عرقه يخفي وراءه عدم استقرار حول قيمة أعماله الأدبية الخاصة في مقابل الإنجازات البارزة للأمريكيين الأفارقة في الفنون والآداب، التي كان يشهدها في باريس، وكذلك في نيويورك. أياً كان السبب، فمن الواضح أن موقف فيتزجيرالد تجاه الأمريكيين الأفارقة، خلال القسط الأكبر من حياته، كان عنصرياً بالتأكيد.

ويلاحظ روبرت فوري أن الشخصيات السوداء في قصص فيتزجيرالد القصيرة العديدة "هم دائماً شخصيات وضيعة، يشار إليها باستخفاف — أحياناً من قبل المؤلف نفسه عن طريق الشخص الثالث — على أنهم "راكونات" "coons" {و هي اختصار لكلمة Raccoons، حيوانات الراكون} أو "زنوج" "niggers" أو "بيكانينيز" "pickaninnies" {مصطلح ازدرائي للإشارة إلى الأطفال السود} أو "سامبوز" "Samboes" {مصطلح مهين للإشارة إلى شخص أسود أو شخص خليط بين شخصين أمريكي أصلي وأسود}. ووظيفتهم عادة خلق مؤثرات هزلية" (٢٩٣). ويوافق على ذلك تايلر ستوفال، مشيراً إلى أن رواية فيتزجيرالد "الليلة عذبة" *Tender is the Night*، و هي "واحدة من الروايات العظيمة عن حياة المغتربين الأمريكيين"، تحتوي على "مقاطع عنصرية سيئة السمعة تجاه السود" (٨٠). و "في الحياة الحقيقية، كما في الخيال الأدبي"، يضيف فوري، "كان ظهور الزنجي عادة علامة لفيتزجيرالد كي يقدم مزحة" (٢٩٤). نقلاً عن سيرة "سكوت فيتزجيرالد" التي نشرها أندرو تيرنبول Andrew Turnbull عام ١٩٦٢، ويلاحظ فوري أن فيتزجيرالد قدم رجل دين أسود، يجمع أموالاً لدار أيتام محلية، حيث كان زائراً متميزاً من أفريقيا. مؤدب ولكنه مذعور، لذلك فر من المبنى" (٢٩٤). إضافة إلى ذلك، جعل فيتزجيرالد سائقه الأمريكي الأفريقي، الذي كان يشتكي من حبسة في لسانه، يكرر مراراً وتكراراً جملة مليئة بكلمات لم يكن قادراً على النطق بها بصورة صحيحة (تيرنبول، كما ورد في فوري ٢٩٤). وبالتأكيد كان موقف فيتزجيرالد تجاه بريكتوب،

obeikandl.com

المغنية الأمريكية الأفريقية التي ، كما لاحظنا في وقت سابق ، ذكر أنه أعجب بها كثيراً ، يكشف الكثير : فعلى الرغم من أنه كان معجباً بعملها وكثير التردد على النادي الذي غنت فيه ، فإنها "جاءت إلى منزله موسيقية متعاقدة ، وليس كصديقة على قدم المساواة" (ستوفال ٨٠).

وبالاستناد إلى كتاب أندرو تيرنبول المنشور عام ١٩٦٣ "رسائل سكوت فيتزجيرالد" *The Letters of F. Scott Fitzgerald* ، يؤكد إم غيدلي M. Gidley على فقرة في رسالة وجهها فيتزجيرالد إلى صديقه إدموند ويلسون Edmund Wilson تفشي الكثير عن فلسفة المؤلف العنصرية :

> لعن الرب قارة أوروبا ، يزحف العرق الزنجي شمالاً لتلويث العرق الشمال أوروبي. وللإيطاليين الآن بشرة شديدة السمرة blackamoors. ارفع قضبان الهجرة في الولايات المتحدة ، واسمح بالدخول فقط للإسكندنافيين والألمان ، والأنغلوساكسونيين Anglo-Saxons. (١٧٨)

وفي رسالة أخرى إلى إدموند ويلسون يكتب فيتزجيرالد : "نحن [الأنجلوساكسونيون ، الكلتيون وما شابه ذلك] أعلى من الرجل الفرنسي الحديث بمقدار ما هو أعلى من الزنجي ، في كل شيء حتى في الفن ! "(تيرنبول ، "رسائل" ، كما ورد في غيدلي ١٧٨).

أعتقد أن ما يكشف المزيد أيضاً بشأن موقف فيتزجيرالد تجاه الأمريكيين الأفارقة هو رده على كتاب ألفه صديقه كارل فان فيختن. فقد قضى فان فيختن قدراً كبيراً من الوقت في هارلم وكان يكن قدراً كبيراً من الحماس لها. في عام ١٩٢٦ خرج فان فيختن برواية عن هارلم عنوانها "جنة الزنوج" *Nigger Heaven*. يبوح العنوان وحده بالكثير، كما كتب دبليو إي بي دوبوا ، أن الكتاب "يشكل ضربة في وجهه ، إنه إهانة للشعب الأسود الذي رحب بفان فيختن في مجتمعه ، وهو إهانة لذكاء البيض. لا أجد هذه الرواية صادقة أو فنية ، إنها صورة كاريكاتورية" (كما ورد في أندرسون ٢١٩). و"٩٠ في المئة من أصحاب العرق الأسود رأوا الكتاب كما رآه دوبوا" (١٨١).

ومن جهة أخرى اختلف قراء بيض ونقاد أدبيون كثر مع ذلك الرأي ، وكان فيتزجيرالد واحداً منهم. فقد دعا فيتزجيرالد "جنة الزنوج" "عملاً فنياً" (أندرسون ٢١٧) ، وأثنى عليها لتمثيلها "الزنجي الشمالي ، أو بالأحرى الزنجي في نيويورك" (تيرنبول ، "رسائل" ، كما ورد في غيدلي ١٨١). ووفقاً للويس فإن فيتزجيرالد "عشق الرواية لأنها أكدت له الخرافات الأفروأمريكية البشعة ، والتي أنتجتها الحضارة ، واستمرارية صورة الزنجي البريء"(١٨٨). وبعبارة أخرى ، كان فيتزجيرالد يعتقد أن الأمريكيين الأفارقة كانوا غير قادرين على استيعاب الثقافة البيضاء بشكل فعلي ، لأنهم لا يزالون بدائيين أو "أبرياء" ، وبالتالي كان هارلم مجرد محاولة لنسخ ثقافة البيض. وبالنسبة لفيتزجيرالد "كانت هارلم تقلد aping طرق البيض ، كما لو كانت الثقافة البيضاء قد اُقتلعت من سياقها و وضعت في مكان آخر لا صلة لها به" ("أعمال كارل فان فيختن" Carl Van Fechten Collection ، المكتبة العامة في نيويورك ، كما ورد في لويس ١٨٨).

obeikandi.com

ويبدو لي أن هذه العبارة الأخيرة كاشفة بمقدار ما هي مذهلة. لقد اخترع الأمريكيون الأفارقة الجاز، ويقال عنه إنه نسخة عن موسيقى البيض. أنتجت نهضة هارلم كتاباً مثل لانغستون هيوز وزورا نيل هرستون و كلود مكاي، الذين قدموا الكثير إلى التراث الأدبي الأمريكي الأفريقي الذي لم يكن بأي حال من الأحوال نسخة عن ثقافة البيض الأدبية. وعلى العكس من ذلك اعترفت مجتمعات بيض خارج الولايات المتحدة بأصالة الثقافة الأمريكية الأفريقية. فقد تمت الإشارة إلى أن باريس أعجبت كثيراً خلال عصر الجاز بالنوعية الفريدة للثقافة الأمريكية الأفريقية. ولكن فيتزجيرالد كان غير راغب في رؤية هارلم بحد ذاتها. ومن الواضح أنه أراد أن يواصل الاعتقاد بصورة البيض النمطية عن الأمريكيين الأفارقة القائلة بأنهم غير متحضرين وغير مثقفين. و إذا رأى أي شيء آخر في هارلم عدا ذلك القالب النمطي، كان يعزوه، كما لاحظنا أعلاه، إلى تقليد الأمريكيين الأفارقة للبيض، واختيار الكلمات، في هذا السياق، يكشف أيضاً عن رؤية فيتزجيرالد العنصرية.

ومن المفارقات بعد ذلك، يتوجب علينا القول على أقل تقدير، إن "'جاتسبي العظيم' أصبحت مصدراً عالمياً للتاريخ الاجتماعي الأمريكي و تُقرأ باعتبارها سجلاً للحياة الأمريكية في زمان ومكان فعليين" (بروكولي، "نص 'جاتسبي العظيم'" "The Text of *The Great Gatsby*" ١٩٣). لأنه إذا كان هذا هو الحال، فإن لدى العالم سجلاً عن الحياة الأمريكية خلال عصر الجاز يغفل المكان والناس المسؤولين إلى حد كبير عن خلق العصر الذي تعرضه الرواية. يقول إم غيدلي : "أود أن أقترح أن فيتزجيرالد، الذي كان معروفاً باسم 'عَلَم عصر الجاز'، ذاك العصر الذي انبثق أجود ما فيه أصلاً من الحياة الليلية في هارلم، يفاجئنا الآن أسيراً للتحيز، ولكنه يتمكن رغم ذلك من رؤية ما وراء سلاسله" (١٨١). أوافق أن فيتزجيرالد كان أسير التحامل، ولكنه على الأقل في "جاتسبي العظيم"، لم يتمكن من رؤية ما وراء سلاسله.

أسئلة لمزيد من التدريب : تطبيق النهج الأمريكي الأفريقي على أعمال أدبية الأخرى

تهدف الأسئلة التالية إلى أن تكون نماذج يمكن أن تساعدكم على استخدام النقد الأمريكي الأفريقي لتفسير الأعمال الأدبية التي يشير إليها الناقدون أو غيرها من النصوص التي تختارونها.

١- ما الطرق التي تسهم رواية توني موريسون "العين الأشد زرقة" من خلالها في التراث الأدبي الأمريكي الأفريقي؟ قد تريد القيام بتحليل سياسة الرواية المناهضة للعنصرية. (موريسون معروفة بآرائها النافذة في علم نفس العنصرية المبطَّنة.) أو قد تختار القيام بتحليل الشعرية الشفوية والعناصر الشعبية المتكررة، وكيفية ارتباط استخدام تلك الوسائل الأدبية بمعنى الرواية. أو ربما تريد أن تقتنع أن رواية موريسون تشارك بشكل أكثر تحديداً في تراث كتابات النساء الأمريكيات الأفارقة.

٢- في مسرحية "درس البيانو" The Piano Lesson (١٩٩٠)، يضع أوغست ويلسون الصراع بين اثنين من المواضيع المتكررة عند الأمريكيين الأفارقة : أهمية التراث الثقافي وصعوبات العيش الاقتصادية. حلل كيف تمثل

obeikandl.com

المسرحية هذا الصراع وتلتزم به دون السماح لنا بحل الصراع لصالح هذا الطرف أو ذاك؟ (أو إذا كنت تعتقد أن المسرحية تحل الصراع فعلاً، ناقش من أجل دعم هذا التفسير بدلاً من ذاك.) وكيف يمكنك ربط استخدام ويلسون لهذه المواضيع بملاحظات هيوستن بيكر حول العلاقة بين السعي الروحي و المضمون الاقتصادي في الأدب الأمريكي الأفريقي؟ وإذا كنت لا تعتقد أن المسرحية تناسب تماماً هذا المخطط الذي يقسمها إلى نص و مضمون، فارتجل، كما يقول بيكر، مخططاً خاصاً بك، موضحاً كيف يختلف مخططك عن المخطط الذي وضعه بيكر.

٣- استخدم وصف ماري هيلين واشنطن لأنواع الشخصيات المتكررة في كتابات النساء الأمريكيات الأفريقيات — "المرأة المعلّقة" و "المرأة المستوعَبة" و "المرأة الناشئة" — لتحليل الشخصيات النسائية في رواية أليس وكر "اللون الأرجواني" (١٩٨٢)، أو رواية زورا نيل هرستون "كانت عيونهم تراقب الرب" (١٩٣٧)، أو أي أعمال أمريكية أفريقية أخرى من شأنها أن تصلح لمثل هذه الدراسة. وأي نوع من الشخصيات تظهر في النص، وكيف تتصل بمعنى العمل بشكل كلي؟ وبعبارة أخرى، كيف يمكن لهذه الأنواع أن تتفاعل في النص لنقل نوع من العبرة الأخلاقية أو فكرة رئيسة؟

٤- استخدم مفاهيم من نظرية العرق النقدية، كالتقاطع أو امتياز الأبيض أو البناء الاجتماعي للعرق أو أي مفاهيم أخرى تجدها مفيدة، لتحليل تجربة الشخصيات السوداء أو البيضاء في رواية تشارلز جونسون "الممر الأوسط" The Middle Passage (١٩٩٠) أو "الصحوة" The Awakening لكيت تشوبن Kate Chopin (١٨٩٩) أو "يوم الدينونة" Judgment Day (١٩٦٥) لفلانري أوكونور Flannery O'Connor. وكيف يمكن لهذه المفاهيم أن تساعد في توضيح جوانب معينة من التوصيف؟

٥- باستخدام نظرية توني موريسون عن الحضور الأفريقاني في الأدب الأمريكي الأبيض السائد (وظيفة الشخصيات السوداء أو القصص حول السود أو تمثيل الخطاب الأسود أو الصور المرتبطة بأفريقيا أو بالسواد)، حلل الوجود الأفريقاني في نص أدبي لكاتب أمريكي أبيض. قد تفي بالغرض جيداً رواية "القرصان القادم من خارج البلاد" "The Offshore Pirate" (١٩٢٠)، أو "الأسرة في مهب الريح" "The Family in the Wind" (١٩٣٢)، أو "الليلة عذبة" (١٩٣٤) لسكوت فيتزجيرالد.

ملاحظات

١- من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن موير يشير هنا على وجه الخصوص إلى المبادئ العنصرية الرسمية للمجتمع "العلمي" الأمريكي في القرن التاسع عشر. إنني متأكدة من أن العديد من القراء سوف يتذكرون أن الأيديولوجيا العنصرية التي يصفها كانت حاضرة في أشكال مختلفة بين عموم الأمريكيين البيض منذ الأيام الأولى للمستعمرات الأمريكية.

For further reading

Awkward, Michael. *Inspiriting Influences: Tradition, Revision, and Afro-American Literature.* New York: Columbia University Press, 1989.

Bell, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

———. *The Folk Roots of Contemporary Afro-American Poetry.* Detroit, Mich.: Broadside, 1974.

Delgado, Richard, and Jean Stefancic. *Critical Race Theory: An Introduction.* New York: New York University Press, 2001.

Fabre, Genevieve, and Michel Feith, eds. *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance.* Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Ferrante, Joan, and Prince Brown Jr., eds. *The Social Construction of Race and Ethnicity in the United States.* 2nd ed. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 2001.

Gates Jr., Henry Louis. "African American Criticism." *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. Eds. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: Modern Language Association, 1992. 303–19. hooks, bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.

Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, and Barbara Smith, eds. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1982.

Johnson, Allan G. *Privilege, Power, and Difference*. 2nd ed. Boston: McGraw-Hill, 2005.

LaCapra, Dominick, ed. *The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991. (See especially Henry Louis Gates Jr.'s "The Master's Pieces: On Canon Formation and the Afro-American Tradition," 17–38; Hortense J. Spillers' "Moving On Down the Line: Variations on the African-American Sermon," 39–71; Michael Goldfield's "The Color of Politics in the United States: White Supremacy as the Main Explanation for the Peculiarities of American Politics from the Colonial Times to the Present," 104–33; and Francoise Lionnet's "Autoethnography: The Anarchic Style of *Dust Tracks on a Road*," 164–95.)

Mitchell, Angelyn, ed. *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1994.

Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1993.

Myrsiades, Kostas, and Linda Myrsiades, eds. *Race-ing Representation: Voice, History, and Sexuality*. New York: Rowman & Littlefield, 1998.

For advanced readers:

Baker Jr., Houston A. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 1990.

Crenshaw, Kimberle Williams, Neil Gotanda, Gary Peller, and Kendall Thomas, eds. *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement*. New York: New Press, 1995.

Gates Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.

Goldberg, David Theo, and John Solomos, eds. *A Companion to Racial and Ethnic Studies*. Malden, Mass.: Blackwell, 2002.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Nelson, Emmanuel S., ed. *Critical Essays: Gay and Lesbian Writers of Color*. New York: Haworth, 1993.

Ruoff, A. LaVonne Brown, and Jerry W. Ward Jr., eds. *Redefining American Literary History*. New York: Modern Language Association, 1990.

Spillers, Hortense. *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture.* Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Note:

1. It is interesting to observe that Muir here refers specifically to the official racial tenets of the American *scientific* community in the nineteenth century. Many readers will recall, I'm sure, that the racist ideology he describes had been present in various forms among the white American public since the earliest days of the American colonies.

obeikandl.com

Works cited:

Anderson, Jervis. *This Was Harlem: A Cultural Portrait, 1900–1950*. New York: Farrar Strauss Giroux, 1982.

Baker Jr., Houston A. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Banks, Taunya Lovell. “Two Life Stories: Reflections of One Black Woman Law Professor.” *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement*. Eds. Kimberle Williams Crenshaw, Neil Gotanda, Gary Peller, and Kendall Thomas.

New York: New Press, 1995. 329–36.

Bell Jr., Derrick A. “Brown v. Board of Education and the Interest-Convergence Dilemma.” 93 *Harvard Law Review* 518 (1980). Rpt. in *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement*. Eds. Kimberle Williams Crenshaw, Neil Gotanda, Gary Peller, and Kendall Thomas. New York: New Press, 1995. 20–29.

———. “Racial Realism.” From *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement*. Eds. Kimberle Williams Crenshaw, Neil Gotanda, Gary Peller, and Kendall Thomas. New York: New Press, 1995. 302–12.

Bradbury, Malcolm. “The High Cost of Immersion.” *Readings on* The Great Gatsby. Ed. Katie de Koster. San Diego: Greenhaven Press, 1998. 141–46. Excerpted from Malcolm Bradbury, “Style of Life, Style of Art, and the American Novelist of the Nineteen Twenties.” *The American Novel and the Nineteen Twenties*. Eds. Malcolm Bradbury and David Palmer. London: Edward Arnold, 1971.

Brown Jr., Prince. “Biology and the Social Construction of the ‘Race’ Concept.” *The Social Construction of Race and Ethnicity in the United States*. 2nd ed. Eds. Joan Ferrante and Prince Brown Jr. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 2001. 144–50.

Bruccoli, Matthew J. “Explanatory Notes.” *The Great Gatsby*. 1925. New York: Macmillan, 1992. 207–14.

———. “Preface.” *The Great Gatsby*. 1925. New York: Macmillan, 1992. vii–xvi.

———. “The Text of *The Great Gatsby*.” *The Great Gatsby*. 1925. New York: Macmillan, 1992. 191–94.

“Charles Becker.” Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Becker.

Christian, Barbara. “The Race for Theory.” *Cultural Critique* 6 (1987): 51–63. Excerpted in *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995. 457–60.

Crenshaw, Kimberle Williams. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.” *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement*. Eds. Kimberle Williams Crenshaw, Neil Gotanda, Gary Peller, and Kendall Thomas. New York: New Press, 1995. 357–83.

Cullen, Countee. “Yet Do I Marvel.” *Color*. New York: Harper & Row, 1925.

Decker, Jeffrey Louis. “Corruption and Anti-Immigrant Sentiments Skew a Traditional American Tale.” *Readings on* The Great Gatsby. Ed. Katie de Koster. San Diego: Greenhaven Press, 1998. 121–32. Excerpted from Jeffrey Louis Decker. “Gatsby’s Pristine Dream: The Diminishment of the Self-Made Man in the Tribal Twenties.” *Novel: A Forum on Fiction* 28.1 (Fall 1994).

Delgado, Richard, and Jean Stefancic. *Critical Race Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 2001.

Douglas, Ann. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

DuBois, W. E. B. *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches.* 1903. New York: Kraus, 1973.

Essed, Philomena. “Everyday Racism.” *A Companion to Racial and Ethnic Studies*. Eds. David Theo Goldberg and John Solomon. Malden, Mass.: Blackwell, 2002. 202–16.

Ferrante, Joan, and Prince Brown Jr. “Introduction.” *The Social Construction of Race and Ethnicity in the United States*. 2nd ed. Eds. Joan Ferrante and Prince Brown Jr. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 2001. 1–12.

———. “Introduction to Part 2.” *The Social Construction of Race and Ethnicity in the United States*. 2nd ed. Eds. Joan Ferrante and Prince Brown Jr. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 2001. 113–28.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby.* 1925. New York: Macmillan, 1992.

Forrey, Robert. “Negroes in the Fiction of F. Scott Fitzgerald.” *Phylon* 28.3 (1967): 293–98.

Gates Jr., Henry Louis. *Figures in Black: Words, Signs, and the “Racial” Self.* New York: Oxford University Press, 1987.

opinaleh.com

———. “The Master’s Pieces: On Canon Formation and the Afro-American Tradition.” *The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance*. Ed. Dominick LaCapra. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991. 17–38.

———. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.

Gidley, M. “Notes on F. Scott Fitzgerald and the Passing of the Great Race.” *Journal of American Studies* 7.2 (1973): 171–81.

Harding, Sandra. “Science, Race, Culture, Empire.” *A Companion to Racial and Ethnic Studies*. Eds. David Theo Goldberg and John Solomon. Malden, Mass.: Blackwell, 2002. 217–28.

Hemingway, Ernest. *To Have and Have Not*. New York: Grosset and Dunlap, 1937.

Hughes, Langston. “Good Morning.” *Montage of a Dream Deferred*. New York: Henry Holt, 1951.

Johnson, James Weldon. *Black Manhattan*. 1930. Rpt. New York: Arno Press and *The New York Times,* 1968.

Lewis, David Levering. *When Harlem Was in Vogue*. New York: Knopf, 1981.

Margolies, Alan. “The Maturing of F. Scott Fitzgerald.” *Twentieth Century Literature* (Spring 1997). Accessed July 31, 2005, at http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_1_43/ai_5675.

McDowell, Deborah E. “The Changing Same: Generational Connections and Black Women Novelists.” *New Literary History* 18 (1987): 281–302. Rpt. in *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*. Ed. Henry Louis Gates Jr. New York: Meridian, 1990. 91–115.

Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1970.

———. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1993.

Muir, Donal E. “Race: The Mythic Root of Racism.” *Sociological Inquiry* 63.3 (August 1993). Rpt. in *Critical Race Theory: The Concept of “Race” in Natural and Social Science*. Ed. E. Nathaniel Gates. New York: Garland, 1997. 93–104. “New York Herald Tribune.” Wikipedia. http://enwikipedia.org/wiki/New_York_Herald_Tribune.

O’Meara, Lauraleigh. *Lost City: Fitzgerald’s New York*. New York: Routledge, 2002.

Roberts, John W. “The African American Animal Trickster as Hero.” *Redefining American Literary History*. Eds. A. LaVonne Brown Ruoff and Jerry W. Ward Jr. New York: Modern Language Association, 1990. 97–114.

Sollors, Werner. “Ethnicity and Race.” Drawn from his introduction to *Theories of Ethnicity: A Critical Reader*. 1997. Rpt. in *A Companion to Racial and Ethnic Studies*. Eds. David Theo Goldberg and John Solomon. Malden, Mass.: Blackwell, 2002. 97–104.

Stovall, Tyler. *Paris Noir: African Americans in the City of Light*. Boston: Houghton Mifflin, 1996.

Tyson, Lois. *Learning for a Diverse World: Using Critical Theory to Read and Write about Literature*. New York: Routledge, 2001.

Washington, Mary Helen, ed. *Black-Eyed Susans: Classic Stories by and about Black Women*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1977.

———. “Teaching Black-Eyed Susans: An Approach to the Study of Black Women Writers.” *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave: Black Women’s Studies*. Eds. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith. Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1982.

Wildman, Stephanie M. *Privilege Revealed: How Invisible Preference Undermines America*. New York: New York University Press, 1996.


obeikandl.com

الفصل الثاني عشر

النظرية النقدية في حقبة ما بعد الاستعمار

Postcolonial criticism

ربما تكون إحدى أهم القدرات التي تنميها النظرية النقدية لدينا هي القدرة على رؤية الروابط التي لم نكن على علم بوجودها من قبل: على سبيل المثال، الصلات بين صراعاتنا الشخصية النفسية والطريقة التي نفسر بها قصيدةً ما، وكذلك الصلات بين الأيديولوجيات التي أضفينا عليها الصفة الذاتية والأعمال الأدبية التي نجدها مرضية لنا جمالياً، وما يربط أيضاً بين المناخ السياسي في البلاد وما يعتبره المفكرون أدباً "عظيماً"، وهكذا دواليك. فمعظم النظريات النقدية التي درسناها حتى الآن، تشجعنا على إيجاد صلات باتباع مسار واحد أو أكثر من هذه المسارات الفكرية. إن نقد حقبة ما بعد الاستعمار فعال، على وجه الخصوص، في مساعدتنا على معرفة الروابط بين كافة مجالات تجاربنا — النفسية، والأيديولوجية، والاجتماعية، والسياسية، والفكرية، والجمالية — بطرق تبين لنا تلازم هذه الفئات في تجربة عيشنا مع أنفسنا وعالمنا. علاوة على ذلك، تقدم لنا النظرية النقدية لحقبة ما بعد الاستعمار إطاراً لدراسة أوجه التشابه بين كل النظريات النقدية التي تتعامل مع القمع الإنساني، مثل: الماركسية؛ والنسوية؛ ونظريات اللوطية، و السحاقية، و الغرابة؛ ونظرية الأمريكيين الأفارقة.

قد تجد في الواقع أن نقاد ما بعد الاستعمار يستمدون أمثلة من أعمال أدبية لأمريكيين أفارقة، لأن نقد حقبة ما بعد الاستعمار يعرِّف الشعوب المستعمرة سابقاً بأنها أية فئة سكانية خضعت للهيمنة السياسية من جهة شعب آخر، وكذلك قد يستمدون مادتهم، على سبيل المثال، من أدب السكان الأصليين لأستراليا، أو سكان الهند المستعمَرين سابقاً. ورغم ذلك فإن ميل نقد حقبة ما بعد الاستعمار إلى التركيز على مسائل عالمية، وعلى مقارنات وتناقضات بين مختلف الشعوب، يعني أن الأمر متروك لأفراد من فئات سكانية معينة لتطوير كتابات نقدية خاصة بهم عن تاريخ آدابهم وتقاليدها وتفاسيرها المتعددة. بطبيعة الحال، هذا هو بالضبط ما قام به النقاد الأمريكيون الأفارقة على مدى فترة لا بأس بها، قبل وقت طويل من ظهور نقد حقبة ما بعد الاستعمار باعتبارها قوة مؤثرةً في الدراسات الأدبية في أوائل عقد التسعينيات من القرن العشرين.

و لكن من أجل وضع نقد حقبة ما بعد الاستعمار في سياق تاريخي خاص به، دعونا نتوقف قليلاً لنستذكر مقررات التاريخ في مدارسنا الثانوية. كما يتذكر معظمنا من دراستنا في المدرسة الثانوية، فقد بدأت الهيمنة الأوروبية

obeikandi.com

علـى العـالم الجديـد the New World في أواخـر القـرن الخـامس عـشر. وكانـت إسبانيا، وفرنـسا، وإنجلترا، والبرتغال، وهولندا في صف المتنافسين الرئيسين على نهب الموارد الطبيعية والبشرية. ثم توسعت الإمبراطوريات الأوروبية على مدى القرون القليلة اللاحقة في جميع أنحاء العالم. وبرزت بريطانيا خلال القرن التاسع عشر أكبر قوة إمبراطورية، وبحلول مطلع القرن العشرين، كانت الإمبراطورية البريطانية تحكم ربع المعمورة، بما في ذلك الهند، وأستراليا، ونيوزيلندا، وكندا، وإيرلندا، ومساحات كبيرة في أفريقيا، و جزر الهند الغربية، وأمريكا الجنوبية، والشرق الأوسط، وجنوب شرق آسيا. واستمرت السيطرة الاستعمارية البريطانية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، عندما حصلت الهند على استقلالها عام ١٩٤٧، وحذت حذوها مستعمرات أخرى تدريجياً. فكانت بريطانيا بحلول عام ١٩٨٠ قد فقدت جميع الأراضي التي استعمرتها إلا قليلاً منها.

على الرغم من أن نقد حقبة ما بعد الاستعمار لم يصبح مذهباً رئيساً في الدراسات الأدبية حتى أوائل عقد التسعينيات من القرن العشرين، فإن التحليل الثقافي للاستعمار، الذي ينهل منه نقد ما بعد الاستعمار، قد أدى دوراً مهماً في الحركات السياسية المناهضة للاستعمار في كل مكان، وقام بوظيفة النقد باعتباره مجالاً للتحقيق الفكري عندما بدأت الأنظمة الاستعمارية بالتهاوي بعد الحرب العالمية الثانية. أما في مجال الدراسات الأدبية، فإن نقد حقبة ما بعد الاستعمار يُعدُّ في الوقت نفسه مادة بحث وإطار نظري على حد سواء. يحلل نقد حقبة ما بعد الاستعمار، بوصفه مادة بحث، الأدب الذي تنتجه ثقافات تطورت استجابة للهيمنة الاستعمارية، من أول نقطة اتصال بالاستعمار إلى الوقت الحاضر.[١] (و لعلكم تذكرون قراءة أدبيات ما بعد الاستعمار في إطار "أدب الكومونويلث" "Commonwealth Literature"، وهو الاسم الذي كان يطلق عليها حتى ثمانينيات القرن العشرين). كُتب بعض من هذا الأدب من جهة المستعمِرين. وقد كُتب الكثير منه، وما زال يكتب حالياً، من جهة المستعمَرين والشعوب المستعمَرة سابقاً. وبوصفه مادة بحث، يمكن أن يسمى أي تحليل لعمل أدبي في حقبة ما بعد الاستعمار، بغض النظر عن الإطار النظري المستخدم، نقد حقبة ما بعد الاستعمار. يركز نقد حقبة ما بعد الاستعمار بالنسبة لتخصصات اللغة الإنكليزية على أدب الثقافات التي تطورت استجابة للهيمنة الاستعمارية البريطانية، لأن أقسام اللغة الإنكليزية، في معظم الحالات، تدرس الآداب المكتوبة باللغة الإنكليزية.

أما كإطار نظري، وهذا هو محور اهتمامنا هنا، فإن نقد حقبة ما بعد الاستعمار يسعى ــــ سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً، ونفسياً ــــ لفهم عمليات الأيديولوجيات الاستعمارية وتلك المناهضة للاستعمار. على سبيل المثال، يحلل قدر كبير من نقد حقبة ما بعد الاستعمار القوى الأيديولوجية التي ضغطت على المستعمَرين لاستيعاب قيم المستعمِرين من جهة، وروجت لمقاومة الشعوب المستعمَرة ضد مضطهديهم من جهة أخرى، وهي مقاومة قديمة قدم الاستعمار ذاته. وكما سنرى، لأن الاستعمارية والأيديولوجيات المعادية للاستعمارية يمكن أن تكون موجودة في أي نص أدبي، ليس بالضرورة تصنيف ذلك العمل الأدبي على أنه من مرحلة ما بعد الاستعمار من أجل أن نكون قادرين على استخدام آليات نقد حقبة ما بعد الاستعمار لتحليله.

هوية حقبة ما بعد الاستعمار

إن الواقع الذي نجد فيه العديد من الشعوب المستعمَرة سابقاً من جهة بريطانيا تتحدث اللغة الإنكليزية وتكتبها، وتستخدمها في مدارسهم، وجامعاتهم، وتمارس الأعمال الحكومية بها أيضاً، بالإضافة إلى اللغات المحلية التي تستخدم في المنزل، إنما هو مؤشر على ما تبقى من تأثير للهيمنة الاستعمارية على ثقافاتهم. في الواقع، يشكل التفاعل الديناميكي النفسي والاجتماعي بين ما يعتبره السكان المستعمَرون سابقاً ثقافاتهم الأم الأصلية التي كانت موجودة قبل الاستعمار البريطاني، والثقافة البريطانية التي فرضت عليهم، جزءاً كبيراً من مجال دراسة نقد ما بعد الاستعمار. ذلك لأن ثقافات ما بعد الاستعمار تشتمل على الاندماج والعداء في آن واحد بين ثقافة كل من المستعمَر والمستعمِر، ويصعب في هذه المرحلة تحديدها وتقسيمها إلى كيانات منفصلة، لأن تدخل بريطانيا في الحكم، والتعليم، والقيم الثقافية، والحياة اليومية لمستعمراتها كان متكاملاً تماماً.

نقول باختصار: على الرغم من أن المستعمِرين تراجعوا وتركوا الأراضي التي غزوها في أيدي أولئك الذين استعمروهم، إلا أن تصفية الاستعمار -في كثير من الأحيان- اقتصرت، إلى حد كبير، على سحب القوات العسكرية والمسؤولين الحكوميين البريطانيين. وقد خلفت تلك المرحلة "استعماراً ثقافياً" متأصلاً للغاية، فغُرسَ نظام الحكومة والتعليم البريطاني، والثقافة البريطانية، والقيم البريطانية التي تشوه ثقافة الشعوب الخاضعة لها سابقاً وأخلاقها والمظهر الجسماني لها أيضاً. وهكذا، تُرك للمستعمَرين سابقاً "ميراث" يتكون من صورة نفسية سلبية عن الذات والاغتراب عن ثقافاتهم الأصلية الخاصة بهم، التي كانت ممنوعة أو منتقصة المكانة لفترة طويلة إلى الحد الذي فقدنا فيه الكثير من ثقافة ما قبل الاستعمار.

إن تركيز قدر كبير من نقد ما بعد الاستعمار على معالجة مشكلة الهوية الثقافية كما هي ممثلة في أدب ما بعد الاستعمار، يدفعنا لإلقاء نظرة فاحصة على مسألة الهوية في نقد ما بعد الاستعمار. ومن أجل القيام بذلك، على أية حال، يجب علينا أولاً أن نفهم الأيديولوجية الاستعمارية، التي تعتبر ردود الفعل عليها منشأ هوية ما بعد الاستعمار.

لقد استندت "الأيدولوجية الاستعمارية" Colonialist ideology، التي غالباً ما يشار إليها بـ "الخطاب الاستعماري" Colonialist discourse للدلالة على علاقتها باللغة التي عبرت عن التفكير الاستعماري، على افتراض المستعمِرين لتفوقهم الخاص بهم، وهذا ما غايروه مع مزاعم دونية الشعوب (أهالي البلد) الأصلية، أي السكان الأصليين للأراضي التي غزاها المستعمِرون. كان المستعمِرون يعتقدون أن ثقافتهم الأنجلوأوروبية الخاصة بهم هي دون غيرها الثقافة الحضارية المتطورة، أو، كما يصفها نقاد ما بعد الاستعمار، "الحاضرية" {من الحاضرة} metropolitan. لذلك، تم تعريف الشعوب الأصلية على أنهم وحشيون ومتخلفون وغير متطورين. وقد اعتقد

المستعمِرون أن ثقافتهم كلها كانت أكثر تقدماً وذلك لأن تقنياتهم كانت أكثر تقدماً إلى حد كبير، وتجاهلوا أو وضعوا جانباً الأديان والأعراف ونظم السلوك التي تؤمن بها الشعوب التي أخضعوها. ولذلك اعتبر المستعمِرون أنفسهم في مركز العالم، والمستعمَرون في الهوامش. كما رأى المستعمرون أنفسهم تجسيداً لما يجب أن يكون عليه الإنسان، "الذات" الأصيلة، واعتُبرت الشعوب الأصلية "الآخر"، شيئاً مختلاً عنهم وبالتالي دونيين إلى حد أقل من أن يكونوا أناساً كاملين. تدعى ممارسة الحكم على كل من يختلف بأنه أقل من أن يكون إنساناً كاملاً بـ "المغايرة مع الآخر" othering، وهي تقسم العالم بين "نحن" (أي "المتحضرين" civilized) و"هم" ("الآخرون" أو "الهمجيون" "savages"). وعادة ما يعتبر "الهمجي" شريراً بالإضافة إلى كونه دونياً ("الآخر الشيطاني" the demonic other). ولكن يُعتبر "الهمجي" في بعض الأحيان أنه يمتلك جمالاً "بدائياً" أو نبلاً سببه القرب من الطبيعة ("الآخر الغرِيب" {الاستثنائي أو غير الاعتيادي إلى حد مثير} the exotic other). في كلتا الحالتين، يظل "الهمجي" هو الآخر، وبالتالي، ليس إنساناً كاملاً.

يدعى هذا الموقف — استخدام الثقافة الأوروبية باعتبارها المعيار الذي يجري مغايرة كل الثقافات الأخرى معه بشكل سلبي — في عصرنا بالمركزية الأوروبية. أحد الأمثلة الشائعة على المركزية الأوروبية في الدراسات الأدبية هي الفلسفة الطويلة الأمد المسماة بـ "العالمية". فقد كان حاملو المعايير الثقافية البريطانيون والأوروبيون وفيما بعد، الأمريكيون يحكمون على النص الأدبي بالنظر إلى "عالميته": إذ يجب على العمل أن يحتوي شخصيات وموضوعات "عالمية" حتى يعتبر عملاً عظيماً. على أية حال، كان اعتبار مواضيع النص وشخصياته "عالمية" يعتمد على كونها مشابهة لتلك الموجودة في الأدب الأوروبي. وهكذا، كان الافتراض يقوم على أن الأفكار، والمثل العليا، والتجربة الأوروبية عالمية؛ أي تشكل معياراً للبشرية جمعاء.

ويمكن رؤية مثال عن اللغة المركزية الأوروبية في مصطلحات مثل: "العالم الأول" و"العالم الثاني" و"العالم الثالث" و"العالم الرابع" للإشارة على التوالي إلى، (١) بريطانيا، وأوروبا، والولايات المتحدة، (٢) السكان البيض في كندا، وأستراليا، ونيوزيلندا، وجنوب أفريقيا، (و بالنسبة لبعض المنظرين، الكتلة السوفياتية السابقة)، (٣) الدول النامية من الناحية التكنولوجية؛ مثل الهند وتلك التي في أفريقيا، وأمريكا الوسطى، والجنوبية، وجنوب شرق آسيا، و(٤) السكان الأصليين المقهورين من جهة المستوطنين البيض والمحكومين اليوم من قبل ثقافة الغالبية التي تحيط بهم؛ مثل سكان أمريكا الأصليين، وسكان أستراليا الأصليين (و بالنسبة لبعض المنظرين، السكان غير البيض الذين لديهم وضع الأقلية في بلدان "العالم الأول"، مثل الأمريكيين الأفارقة). على الرغم من استخدام هذه "العوالم" الأربعة اليوم، يجدر بنا أن نكون على بينة من مضامينها المركزية الأوروبية. إن لغة كهذه تكون منطقية فقط إذا كان التاريخ يبدأ مع أوروبا، ويجري تنظيمه من حيث الغزو الاستعماري الأوروبي. فهي تتجاهل وجود عوالم

سابقة، مثل تلك التي كانت في اليونان ومصر وأفريقيا، وهي تمنح الغزو العسكري الأوروبي امتيازاً باعتباره وسيلة أساسية لتنظيم تاريخ العالم.

مثال آخر على المركزية الأوروبية يتمثل في شكل محدد من المغايرة مع الآخر يدعى "الاستشراق" Orientalism، وقد حلله إدوارد سعيد Edward Said، وكان شائعاً في أوروبا، وبريطانيا، وأمريكا. وهدفه إنتاج تعريف وطني إيجابي للذات في الدول الغربية بالمغايرة مع الدول الشرقية التي يسقط عليها الغرب كل الخصائص السلبية التي لا يريد تصديق وجودها في شعوبه. هكذا يُعرَّف الصينيون أو العرب، أو أي شعب آسيوي أو شرق أوسطي ملائم سياسياً، بأنهم قساة، متسترون، شريرون، ماكرون، غير شريفين، منغمسون في ممارسة الجنس بلا تفريق وكذلك الشذوذ الجنسي، وما شابه ذلك من صفات. (فكِّر بالتاجر العربي القاسي المخادع في رواية "فرانكنشتاين" Frankenstein لـ ماري شيلي Mary Shelley، التي نشرت عام ١٨١٨. ينقذ دي لاسي De Lacy، وهو أوروبي، التاجر من السجن، ولكن العربي يخونه في وقت لاحق)*. يعرِّف مواطنو الغرب أنفسهم، بالمغايرة مع "الشرقي" "oriental" الوهمي الذي أنتجوه، على أنهم أناس لطفاء، وصريحون، وجيدون، ومستقيمون، وصادقون، وأخلاقيون. وباختصار، فإن "الشرقي" هو من اختراع الغرب، وهو النقيض الذي مكنهم من تعريف أنفسهم بشكل إيجابي وتبرير أي عمل من أعمال العدوان العسكري أو الاقتصادي الذي يعود عليهم بالفائدة.

وهكذا كان الفكر الاستعماري، وهو بطبيعته مركزي أوروبي، قوة منتشرة في المدارس البريطانية التي أُنشئت في المستعمرات البريطانية من أجل غرس الثقافة والقيم البريطانية في الشعوب الأصلية، وبالتالي من أجل إحباط التمرد. فمن الصعب التمرد ضد نظام أو أناس تمت برمجة العقول للنظر إليهم على مدى أجيال عدة، على اعتبارهم متفوقين. كانت الخطة ناجحة للغاية وأسفرت عن إنتاج "رعايا استعماريين" colonial subjects، أشخاص مستعمَرين لم يقاوموا القهر الاستعماري لأنهم تعلموا الاعتقاد بالتفوق البريطاني، وبالتالي الاعتقاد بدونيتهم هم أنفسهم. وقد حاول كثير من هؤلاء الأفراد التشبه بالمستعمِرين، قدر الإمكان، في اللباس والكلام والسلوك ونمط الحياة. يشير نقاد ما بعد الاستعمار إلى هذه الظاهرة بوصفها "تقليداً" mimicry، وأنها تعكس كلاً من رغبة الأفراد المستعمَرين بأن يكونوا مقبولين لدى ثقافة المستعمِر، والعار الذي يعاني منه الأفراد المستعمَرون فيما يتعلق بثقافتهم الخاصة، التي بُرمجوا على اعتبارها دونية. وغالباً ما يصف منظرو ما بعد الاستعمار الرعايا الاستعماريين بأن لديهم "وعياً مزدوجاً" أو "رؤيةً مزدوجةً"، أي وعياً أو وسيلة لإدراك العالم منقسمة بين ثقافتين متعاديتين: ثقافة المستعمِر وثقافة المجتمع الأهلي.[٢]

كثيراً ما نتج عن الوعي المزدوج شعور غير مستقر بالذات، تضاعف مع الهجرة القسرية التي سببها الاستعمار في كثير من الأحيان، على سبيل المثال، من المزرعة أو القرية الريفية إلى المدينة بحثاً عن فرص العمل.

(بعثرت الهجرة القسرية، إما في سبيل السعي للعمل، بما في ذلك الاسترقاق التعاقدي، أو نتيجةً لاستعباد، أعدادٍ كبيرة من الشعوب في جميع أنحاء العالم، وما تزال أعداد كبيرة من ذرياتهم في "الشتات" diaspora، أو مفصولة عن وطنها الأصلي). يشير هومي بابا Homi Bhabha وآخرون إلى هذا الشعور بالوقوع بين ثقافتين، وعدم الانتماء إلى أي منهما بدلاً من كليهما، شعور بأن تجد نفسك في فراغ نفسي ليس ناتجاً عن مجرد خلل فردي نفسي بل عن صدمة التشرد الثقافي الذي يعيش داخله المرء، بـ "انعدام ألفة الموطن" unhomeliness. وهذا لا يعني أن يكون المرء فاقد الموطن (المأوى) "unhomed" أو مشرَّداً homeless. فأن تكون فاقد الموطن يعني ألا تشعر أنك على ألفة مع ما يحيط بك حتى في منزلك، لأنك لست على ألفة حتى مع نفسك: فقد جعلتك أزمة هويتك الثقافية لاجئاً نفسياً، إذا جاز التعبير.

يستمر الوعي المزدوج وانعدام الألفة في الدول التي صنّفت الاستعمار اليوم إحدى المهام التي تواجهها الشعوب المستعمَرة سابقاً وهي رفض الأيديولوجية الاستعمارية، التي أوهمتهم أنهم أقل شأناً، واستعادة ماضيهم الخاص في مرحلة ما قبل الاستعمار. وتنطوي المهمتان كلتاهما على مشاكل معقدة كثيرة تهم نقاد ما بعد الاستعمار. على سبيل المثال، من أجل رفض الفكر الاستعماري واحتضان ثقافات ما قبل الاستعمار، يكتب بعض الكتاب الأصليون بلغاتهم المحلية، مثل الكاتب الكيني نغوغي وا ثيونغو Ngugi wa Thiong'o. عندما يفعلون ذلك، على أية حال، فهم يواجهون صعوبة البقاء في صناعة نشر تتطلب استخدام اللغة الإنكليزية في بلدانهم أو على الصعيد الدولي على حد سواء. وغالباً ما يتطلب استخدام اللغات الأصلية من الكتاب المحليين تقديم جهد مزدوج يتمثل في الكتابة بلغاتهم الأصلية ومن ثم ترجمة أعمالهم، أو إيجاد من يترجمها، إلى اللغة الإنكليزية.

من ناحية أخرى، يفضل العديد من كتاب البلاد الأصليين في المستعمرات البريطانية السابقة الكتابة باللغة الإنكليزية، لأنها اللغة التي تعلموا أن يكتبوا بها منذ البدء. كما يلاحظ الكاتب النيجيري تشينوا أتشيبي Chinua Achebe، "ليس هناك خيار آخر لي. لقد أُعطيت اللغة وأعتزم استخدامها" ("ما زال الوقت صباحاً في يوم الخلق"٦٢) Morning Yet on Creation Day. يجادل بعضهم أيضاً بأن اللغة الإنكليزية توفر لغة مشتركة للشعوب الأصلية في مختلف دول العالم الثالث والرابع الذين يتحدثون عدة لغات محلية مختلفة، للتواصل فيما بينهم. ويشيرون إلى أن اللغة الإنكليزية، باعتبارها لغة عالمية، تسهل بروز تلك الدول على ساحة السياسة والاقتصاد العالميين.

و هناك مشكلة أخرى تعقّد الرغبة في استعادة ماضٍ كان موجوداً قبل الاستعمار، وهي أنه ليس من السهل دائماً اكتشاف ذلك الماضي. فكما لاحظنا سابقاً لقد فُقد الكثير من ثقافة ما قبل الاستعمار على مدى أجيال عديدة من الهيمنة الاستعمارية. بالإضافة إلى ذلك، يجادل العديد من منظري ما بعد الاستعمار بأنه حتى لو لم يكن هناك استعمار، فمن شأن الثقافة القديمة أن تكون قد تغيرت الآن: فما من ثقافة تبقى جامدة في مكانها على مدى الزمن. علاوة على ذلك، تتغير معظم الثقافات من خلال الاتصال الثقافي، الذي يحصل غالباً عن طريق الغزو العسكري.

obeikandl.com

على سبيل المثال، تغيرت الثقافة الكلتية القديمة من قبل جحافل الروم الذين احتلوا الجزر البريطانية. وتغيرت الثقافة الأنجلوسكسونية عن طريق أجيال عديدة من الحكم الفرنسي الذي أعقب الغزو النورماندي لتلك الأرض في القرن الحادي عشر. وعلى نفس المنوال، أثرت ثقافات الشعوب المستعمَرة التي كانت موجودة قبل الاستعمار في الثقافة الأوروبية. على سبيل المثال، كان فن بيكاسو متأثراً إلى حد بعيد بدراسته للأقنعة الأفريقية. لذا، يجادل العديد من منظري ما بعد الاستعمار بأن هوية ما بعد الاستعمار هي بالضرورة "هجين" hybrid حيوي متطور باستمرار من الثقافات الأصلية والاستعمارية. وعلاوة على ذلك، فإنهم يؤكدون أن هذه "الهجانة" hybridity، أو التوفيقية syncretism كما تسمى في بعض الأحيان، لا تعني طريقاً مسدوداً بين ثقافتين متحاربتين بل هي قوة منتجة مثيرة وإيجابية في عالم متقلص يصبح هو في حد ذاته هجيناً ثقافياً أكثر فأكثر. ويشجع هذا الرأي المستعمَرين السابقين على تبني جوانب متعددة، ومتضاربة في كثير من الأحيان، من الثقافة المختلطة التي يمتلكونها، وهذه حقيقة لا تمحى عبر التاريخ.

ومن المهم أن نلاحظ، مع ذلك، أن هذه النقاشات لا تأخذ بعين الاعتبار حاجة الشعوب المستعمَرة سابقاً لإعادة اكتشاف وتأكيد حضاراتها التي كانت موجودة قبل الاستعمار، لسبب وجيه جداً وهو أن المستعمِرين أخبروهم أنه لم يكن لديهم أية حضارات قبل الاستعمار. وقد ادعى المستعمِرون أن السكان الأصليين عاشوا بهمجية قبل الاستعمار، دون أية أنظمة حكم أو دين أو أعراف عقلانية. أو إذا اعترف المستعمِرون بوجود ثقافة أصلية، زعموا أنها ثقافة لا تستحق المحافظة عليها في وجه الحضارة "المتفوقة" التي يقدمها الأوربيون. يشعر العديد من المستعمَرين السابقين بالتالي أنه يجب تأكيد الثقافة الأصلية من أجل تجنب الإغراق في ثقافة غربية ترسخت في أوطانهم وأيضاً من أجل إعادة الاعتبار لصورتهم الوطنية في أعينهم وفي عيون الآخرين. يسمى هذا التركيز على ثقافة أهل البلاد الأصليين، خصوصاً عندما يرافقه محاولة للقضاء على التأثيرات الغربية، "عداء للمهاجرين" nativism أو "القومية" nationalism. وهناك فرق كبير من منظور دعاة عداء المهاجرين، بين ثقافة تتغير بمرور الوقت وأشخاص قطعت علاقتهم بثقافتهم الأم.

إذا كنت قد قرأت الفصل الرابع، "النقد النسوي"، لربما لاحظت- كما لاحظ العديد من نقاد ما بعد الاستعمار- عدداً من أوجه التشابه في المسائل النظرية التي تهم النظرية النسوية ونقاد ما بعد الاستعمار. على سبيل المثال، يماثل القهر الذكوري للمرأة تطويع الاستعمار للسكان الأصليين. كما يطرح انتقاص قيمة النساء والشعوب المستعمَرة الناتج عن ذلك مشاكل مشابهة جداً لكلا الفريقين من حيث تحقيق هوية شخصية وجماعية مستقلة؛ والوصول إلى السلطة السياسية والفرص الاقتصادية؛ وإيجاد طرق تفكير وتعبير وإبداع لا تسيطر عليها أيديولوجية الظالم.

obeikandi.com

تؤكد أيضاً هذه التوازيات بين اهتمامات النسويين ونقاد حقبة ما بعد الاستعمار على القمع المزدوج الذي تعاني منه نساء ما بعد الاستعمار. لأنهن ضحايا كل من الأيديولوجية الاستعمارية، التي تحط من شأنهن بسبب عرقهن وأصولهن الثقافية، وأيديولوجية السلطة الذكورية، والتي تنتقص من قيمتهن بسبب جنسهن. للأسف، لقد عانت نساء ما بعد الاستعمار من الاضطهاد الذكوري ليس فقط على أيدي المستعمِرين، ولكن ضمن ثقافاتهن الذكورية الخاصة أيضاً. كما تلاحظ آن مكلينتوك Anne McClintock، "في عالم تقوم النساء فيه بثلثي إجمالي عمل العالم وكسب ١٠ في المئة من الدخل في العالم بينما تمتلك أقل من ١ ٪ من الممتلكات في العالم، تحول وعد "مرحلة ما بعد الاستعمار" [الاستقلال الوطني] إلى تاريخ من آمال مؤجلة" (٢٩٨). كما يمكننا التنبؤ، بأن المعونة الدولية المقدمة إلى البلدان النامية تعزز هذا النمط بإعطاء المال والآلات والتدريب للرجال وحدهم، حتى في أفريقيا، حيث " تنتج المزارعات من الإناث ٦٥-٨٠ ٪ من جميع المنتجات الزراعية، وحتى الآن لا يمتلكن الأراضي التي يعملن فيها، ولا يُنظر إليهن من جهة برامج المساعدات ومشاريع 'التنمية'" (مكلينتوك ٢٩٨) بشكل مستمر.

مناقشات حقبة ما بعد الاستعمار

لا بد أنكم لاحظتم أن تركيزنا، حتى الآن، على الاستعمار السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والنفسي للشعوب الأصلية جعل مناقشتنا مقتصرة على "مستعمرات الغزاة" — مستعمرات أُنشئت بين شعوب غير بيض باستعمال قوة السلاح البريطانية، مثل تلك التي أُقيمت في الهند، وأفريقيا، وجزر الهند الغربية، وأمريكا الجنوبية، والشرق الأوسط، وجنوب شرق آسيا — ولا يعترض أحد على إدراج أدب هذه الثقافات في دراسات أدب ما بعد الاستعمار. هناك أيضاً إجماع عام على أن الولايات المتحدة وإيرلندا ليستا من دول ما بعد الاستعمار، ذلك لأن الأولى مستقلة منذ فترة طويلة، وهي نفسها استعمرت الآخرين، ولأن الثانية جزء لا يتجزأ من الثقافة البريطانية منذ فترة طويلة (على الرغم من أن بعض الإيرلنديين، وخصوصاً في إيرلندا الشمالية، يختلفون بالتأكيد مع هذا التقييم، ويستشهد كثير من نقاد حقبة ما بعد الاستعمار بعمل الشاعر الإيرلندي دبليو بي ييتس W. B. Yeats، باعتباره رمزاً للقومية المعادية للاستعمارية). على أية حال، هناك كثير من النقاش بين نقاد ما بعد الاستعمار فيما إذا كان ينبغي إدراج أدب "مستوطنات البيض" — تحديداً، تلك المستعمرات التي أُنشئت في كندا، وأستراليا، ونيوزيلندا، وجنوب أفريقيا — في الحقل الخاص بدراسة أدب ما بعد الاستعمار.

يلاحظ من يزعم أنه يجب حفظ مصطلح "مرحلة ما بعد الاستعمار" لكتاب العالم الثالث والرابع، أن ثقافات المستوطنين البيض لها قواسم مشتركة هائلة مع بريطانيا، بما في ذلك العرق، واللغة، والثقافة. كانت هذه المستعمرات تعتبر بريطانيا "البلد الأم"، وليس الإمبراطورية الغازية، وكانوا يتلقون معاملة مختلفة تماماً عن مستعمرات غير

البيض التي سيطرت عليها بريطانيا. على سبيل المثال، سُمح لمستعمرات المستوطنين البيض بقسط جيد من الحكم الذاتي ومنحوا سيادة مركزية (استقلال سياسي داخل الكومنولث البريطاني) دون الحاجة إلى استعمال السلاح لتحقيق ذلك. في الواقع، كان المستوطنون البيض هم الذين قاموا بشيء فعلته بريطانيا في أماكن أخرى، وذلك هو إخضاع الشعوب الأصلية من غير البيض والاستيلاء على أراضيهم ومواردهم الطبيعية. وبعبارة أخرى، تجادل تلك النظريات بأن إدراج ثقافات المستوطنين البيض تحت عنوان "ما بعد الاستعمار" يتجاهل الدور الهائل الذي قام به العرق في تاريخ الاستعمار، ولا يزال يقوم به اليوم في المواقف العنصرية التي تبقي شعوب العالم الثالث والرابع مظلومين اقتصادياً.

من ناحية أخرى، يجادل المنظرون الذين يعتقدون أنه ينبغي إدراج ثقافات المستوطنين البيض تحت عنوان "ما بعد الاستعمار" بأن المفهوم التأسيسي لنقد حقبة ما بعد الاستعمار هو المقاومة المناهضة للاستعمار، ولدى آداب المستوطنين البيض وثقافاتهم الكثير مما يعلمنا عن تعقيدات المقاومة المناهضة للاستعمار، لأن مقاومتهم للطمس الثقافي من قبل الانتشار الساحق للثقافة البريطانية ظهرت من دون تمييز واضح بين مستعمِر ومستعمَر، التمييز ذاته الذي اعتمد عليه غير البيض في مستعمرات الغزاة. وبعبارة أخرى، فإن لدى رعايا المستعمرات البيض—بشكل أقل وضوحاً وترسيماً—الوعي المزدوج نفسه الذي تعاني منه مستعمرات غير البيض. من هذا المنظور، لا يمكننا ببساطة تجاهل الأدبيات المناهضة للاستعمار التي ينتجها العالم الثاني، على حين أننا نفترض بلا تمييز أن جميع الكتابات التي ينتجها المستعمَرون من شعوب غير البيض هي بالضرورة أدب المقاومة.

تتعلق إحدى الآراء الأخرى التي استحوذت على انتباه نقاد حقبة ما بعد الاستعمار بسياسة برنامجهم النقدية. على سبيل المثال، إن مصطلح نقد حقبة ما بعد الاستعمار يوحي بأن الاستعمار شيء من الماضي. هو ليس كذلك في الواقع. لم يعد يُمارس الاستعمار بالشكل الذي ظهر به بين أواخر القرن الخامس عشر ومنتصف العشرين، من خلال الإدارة المباشرة العلنية من قبل حكام ومعلمين من البلاد المستعمِرة. يظهر اليوم، من خلال وسائل مختلفة، نفس النوع من القهر السياسي والاقتصادي والثقافي للدول الضعيفة على أيدي شركات دولية تابعة لقوى عالمية مثل الولايات المتحدة وألمانيا واليابان. في الواقع، لقد أصبحت اليابان متأمركة للغاية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى حد أنها تعتبر الآن قوة غربية.

يستغل هذا "الاستعمار الجديد" neocolonialism، كما يدعى، العمالة الرخيصة المتوافرة في البلدان النامية، غالباً على حساب شركات تلك البلدان التي تصارع من أجل البقاء، وأيضاً على حساب التقاليد الثقافية والسلامة البيئية في تلك البلدان. وعند الحاجة، تدعم مشاريع شركات الاستعمار الجديد أنظمة عميلة (حكاماً محليين تم شراء ضمائرهم من قبل شركة ما لدعم مصالحها)، والتدخل العسكري السري (في بعض الأحيان، على شكل تمويل

القوات الموالية لمصالح الشركات السياسية، وأحياناً أخرى، على شكل حشد المساعدات العسكرية من القوة الغربية الأكثر اتساقاً مع اهتمامات الشركة). وبعبارة أخرى، تماماً كما في حال الطراز القديم للاستعمار الأوروبي، يتم جني أموال كثيرة في هذه اللعبة، واللاعبون الرئيسيون أقوى بكثير من أن يكونوا ملزمين بقواعد لعب نزيهة.

"الإمبريالية الثقافية"[٣] cultural imperialism، وهي نتيجة مباشرة للهيمنة الاقتصادية، تعني "احتلال" ثقافة من قبل أخرى: حيث يستبدل مأكل وملبس وعادات وترفيه وقيم الثقافة المهيمنة اقتصادياً على نحو متزايد بتلك الأمور المقابلة لها في الثقافة الضعيفة اقتصادياً، حتى تظهر الأخيرة وكأنها تقليد للأولى. والإمبريالية الأمريكية الثقافية واحدة من أكثر أشكال هذه الظاهرة تفشياً، حيث نرى الأزياء والأفلام والموسيقى والرياضة والوجبات السريعة والنزعات الاستهلاكية الأمريكية تهمش تقاليد السكان الأصليين الثقافية في جميع أنحاء العالم.

يعتقد بعض المنظرين أن نقد حقبة ما بعد الاستعمار هو في حد ذاته شكل من أشكال الإمبريالية الثقافية. فعلى سبيل المثال، ينتمي نقاد حقبة ما بعد الاستعمار — بما في ذلك أولئك الذين ولدوا في الدول المستعمَرة سابقاً وتلقى معظمهم تعليمهم في الجامعات الأوروبية ويعيشون في الخارج — إلى النخبة المثقفة، طبقة أكاديمية حاكمة تشترك في القليل، على ما يبدو، مع "التابعين" subalterns، أو الناس ذوي المكانة المتدنية، أي الغالبية العظمى من الشعوب المستعمَرة سابقاً المستغَلة الفقيرة، التي هي موضع اهتمام هؤلاء النقاد.

فضلاً عن ذلك، فإن تحليل نقد ما بعد الاستعمار لمشكلة الهوية الثقافية — على وجه التحديد، التركيز على حالة عدم الاستقرار والأشكال الديناميكية الهجينة للهوية الثقافية — هي إلى حد كبير نتاج النظرية التفكيكية ما بعد البنيوية السائدة في العالم الأول. كما تذكرون من الفصل الثامن، تعرِّف التفكيكية الذات على أنها مزيج متجزئ من "ذوات" عديدة داخل عالم ليس فيه معنى مستقر، ولا قيمة له أبعد من تلك التي نعلقها عليه. هذه النظرية مفيدة للغاية كونها تمكننا من فهم كيفية بنائنا لوهم هوياتنا الخاصة بنا من المواد الأيديولوجية التي تقدمها ثقافتنا. ولقد استخدمت التفكيكية بفعالية للكشف عن المركزية الأوروبية والإمبريالية الثقافية للفلسفة والأدب الغربيين اللذين فُرِضا على بقية العالم. ومع ذلك، يمكننا تفهم أن الدول التي تكافح لتعريف هويتها الثقافية قد لا تجد هذه النظرية المزعزعة للاستقرار مغرية جداً، وقد تجد هذه الدول النظريات الغربية عموماً مريبة، كونها عانت من الهيمنة الغربية لفترة طويلة.

في نهاية المطاف، يتخوف بعض المنظرين من أن يصبح نقد حقبة ما بعد الاستعمار مجرد طريقة أخرى لقراءة كتاب العالم الأول الذين قرأنا لهم لسنوات، بدلاً من أن يكون طريقة لجلب الارتقاء بكتاب دول العالم الثالث والرابع إلى الصدارة، ويقف وراء تلك المخاوف إمكانية استخدام نقد حقبة ما بعد الاستعمار لتفسير النصوص الرئيسة {المطوَّبة} في المقرر الأدبي الغربي، وكذلك أعمال أولئك الكتاب من العالم الثاني الذين يعالجون مسائل ما

بعد الاستعمار. لحسن الحظ، لا يبدو أنه من المحتمل تحقق هذه المخاوف، نظراً للنجاح الدولي لكتاب حقبة ما بعد الاستعمار، مثل تشينوا أتشيبي (نيجيريا)، وسلمان رشدي Salman Rushdie (الهند)، وجامايكا كينكيد Jamaica Kincaid (أنتيغوا، جزر الهند الغربية)، ونغوغي وا ثيونغو (كينيا). في الواقع، فاز بجائزة نوبل للآداب كل من وول سوينكا Wole Soyinka (نيجيريا) في عام ١٩٨٦، ونادين غورديمر Nadine Gordimer (جنوب أفريقيا) عام ١٩٩١، وديريك والكوت Derek Walcott (سانت لوسيا، جزر الهند الغربية) عام ١٩٩٢، وتوني موريسون (الولايات المتحدة) عام ١٩٩٣، وجيه إم كوتسيا J.M. Coetzee (جنوب أفريقيا) عام ٢٠٠٣. (باعتبارها مواطنة من الولايات المتحدة، السيدة موريسون بطبيعة الحال عضو في العالم الأول. وأشملها في هذه القائمة، مع ذلك، لأن بعض مفكري حقبة ما بعد الاستعمار يعتبرونها، بوصفها أمريكية أفريقية عضواً في العالم الرابع). بالإضافة إلى ذلك، كانت هناك زيادة سريعة في عدد الكليات التي تقدم مواد دراسية في أدب حقبة ما بعد الاستعمار أو أدب العالم الثالث. ومع ذلك، ليس من غير المعقول أن نخشى على أدب ما بعد الاستعمار من "استعماره" من جهة المركزية الأوروبية — أي تفسيره وفقاً للقواعد والمعايير الأوروبية — التي تهيمن على التعليم والنقد الأدبيين في جميع أنحاء العالم.

نقد حقبة ما بعد الاستعمار والأدب

أياً كان الرأي الذي يعتنقه النقاد في ضوء هذه المناقشات، فإن معظمهم يفسر أدب حقبة ما بعد الاستعمار في إطار عدد من الموضوعات المتداخلة. وتشتمل هذه، في جملة أمور أخرى، على المواضيع الشائعة التالية:

١- المجابهة الأولى للشعب الأصلي مع المستعمِرين وتمزيق ثقافة السكان الأصليين.

٢- رحلة الغريب الأوروبي في برية غير مألوفة مع دليل من السكان الأصليين

٣- المغايرة مع الآخر (معاملة المستعمِرين لأفراد ثقافة السكان الأصليين على أنهم دون البشر الكاملين) والقهر الاستعماري في جميع أشكاله.

٤- التقليد (محاولة المستعمَر أن يكون مقبولاً من خلال التشبه بلباس وسلوك وكلام وأسلوب حياة المستعمِرين).

٥- المنفى (تجربة أن يكون المرء "غريباً" في أرضه أو رحالة أجنبياً في بريطانيا).

٦- حيوية مرحلة ما بعد الاستقلال المتبوعة بخيبة الأمل.

٧- النضال من أجل هوية ثقافية فردية وجماعية والموضوعات ذات الصلة بالاغتراب، انعدام ألفة الموطن (الشعور بأن المرء لا يملك "موطناً" ثقافياً أو شعوراً بالانتماء الثقافي)، والوعي المزدوج (الشعور بالتمزق بين المطالب الاجتماعية والنفسية لثقافتين متعاديتين)، والهجانة (الشعور بالهوية الثقافية باعتبارها مزيجاً من اثنين أو أكثر من الثقافات، ويوصف هذا الشعور أحياناً بأنه بديل إيجابي لانعدام ألفة الموطن).

obeikandl.com

٨- ضرورة استمرار التواصل مع ماضٍ موجود قبل الاستعمار والتعريف الذاتي للمستقبل السياسي.

توضح هذه المواضيع الشائعة ،تسليم نقد حقبة ما بعد الاستعمار بالعلاقة الوثيقة بين الخصائص النفسية والأيديولوجية ، أو على وجه التحديد ، بين الهوية الفردية والمعتقدات الثقافية.

بالإضافة إلى ذلك ، يحلل معظم نقاد حقبة ما بعد الاستعمار الطرق التي يكون فيها النص الأدبي ، مهما كانت المواضيع ، استعمارية أو معادية للاستعمارية ، أي السبل التي يعزز أو يقاوم بها النص أيديولوجية الاستعمار القمعية. على سبيل المثال ، على أبسط المستويات ، يمكن للنص أن يعزز الأيديولوجية الاستعمارية من خلال التصوير الإيجابي للمستعمِرين أو رسم صور سلبية عن المستعمَرين أو التمثيل الضعيف والتمييز لفوائد الاستعمار بالنسبة إلى المستعمَرين. وبالمثل ، هناك نصوص تقاوم الأيديولوجية الاستعمارية بتصويرها للأعمال الوحشية التي يرتكبها المستعمِرون أو الآثار الضارة الناجمة عن الاستعمار على المستعمَرين.

و لكن مثل هذه التحاليل ليست بالوضوح الذي يظهره هذا المخطط البسيط دائماً. ذلك لأنه نادراً ما ينحصر المحتوى الأيديولوجي للنصوص الأدبية في فئات مرتبة من هذا القبيل. فرواية جوزيف كونراد Joseph Conrad "قلب الظلام" Heart of Darkness (١٩٠٢)، على سبيل المثال ، مناهضة للاستعمارية للغاية في تمثيلها السلبي للمشروع الاستعماري : يصوِّر الأوروبيون الذين يقومون بتجارة العاج في الكونغو على أنهم لصوص جشعون عديمو الشفقة ، استعبدوا عملياً السكان الأصليين للمساعدة في جمع "غنيمة" الأوروبيين ونقلها ، وتوصَف الآثار السلبية المترتبة جرّاء وجود الأوروبيين على الشعوب الأصلية على نحو مفصل. لكن ، وكما يلاحظ تشينوا أتشيبي ، تستند إدانة الرواية للأوروبيين على تعريف الأفارقة بوصفهم همجيين : تحت مظهر الحضارة المخادع ، تخبرنا الرواية أن الأوروبيين بربريون مثل الأفارقة. وبالفعل ، يقول أتشيبي : تقدم الرواية الأفارقة باعتبارهم كتلة واحدة من البربريين المسعورين المولولين غير المفهومين المنتمين إلى عصور ما قبل التاريخ : "أفريقيا [هي] المحيط والخلفية التي تلغي الأفريقي باعتباره عاملاً بشرياً. أفريقيا [هي] ساحة معركة [رمزية] تخلو من الإنسانية المعترف بها جمعاء ، يدخلها الأوروبي الرحال على مسؤوليته" ("صورة لأفريقيا" "An Image of Africa" ١٢). وبعبارة أخرى ، بالرغم من أجندة "قلب الظلام" المناهضة للاستعمارية بوضوح ، تشير الرواية إلى السكان المستعمَرين على أنهم معيار الهمجية الذي يقارَن به الأوروبيون. وهكذا يكشف أتشيبي مضمون الرواية الاستعماري ، الذي لا يبدو أن النص نفسه على بينة منها.

دعونا ننظر إلى بعض الأمثلة الموجزة عن تفاسير نقد حقبة ما بعد الاستعمار للنصوص الأدبية. يعطينا هومي بابا مثالاً رائعاً عن التوجه العالمي للكثير من نقد ما بعد الاستعمار في تقديمه لطريقة جديدة لتحليل الأدب العالمي ، ليس من حيث التراثات الوطنية ، وهي الطريقة التي دُرس بها عموماً ، ولكن في إطار مواضيع ما بعد الاستعمار

التي تجتاز الحدود الوطنية. على سبيل المثال، يشير بابا إلى إمكانية دراسة الأدب العالمي من حيث الطرق المختلفة التي عانت بها الثقافات من صدمات تاريخية، صدمات من قبيل العبودية والثورة والحرب الأهلية والقتل الجماعي السياسي وأنظمة القمع العسكري وفقدان الهوية الثقافية وما شابه ذلك. أو يمكننا اعتبار الأدب العالمي دراسةً للطرق التي تعرف بها الثقافات أنفسها إيجابياً من خلال "المغايرة مع آخرين" من جماعات يعتبرونها شريرة أو ينتقصون من مكانتها من أجل هذا الغرض. وقد نقوم بتحليل الأدب العالمي من خلال دراسة تمثيلات الناس والأحداث التي تظهر عبر الحدود الثقافية، وليس داخلها، مثل تمثيل المهاجرين واللاجئين السياسيين والشعوب المستعمرة. "مركز دراسة من هذا القبيل"، يقول بابا، "لن تكون الـ'سيادة' للثقافات الوطنية ولا لعالمية الثقافة الإنسانية، ولكن التركيز على . . . مواضٍ (ماض) غير معلنة، غير ممثَّلة، تؤرق الحاضر التاريخي" (١٢). بعبارة أخرى، يمكننا أن ندرس ما يخبرنا به الأدب العالمي عن التجربة الشخصية لأناس تجاهلهم التاريخ — المحرومين، المهمشين، المشردين — كالأمثلة الموجودة في أعمال الكاتبة الجنوب أفريقية نادين غورديمر والكاتبة الأمريكية الأفريقية توني موريسون.

على سبيل المثال، يجادل بابا Bhabha بأن رواية غورديمر "قصة ابني" My Son's Story (١٩٩٠) ورواية موريسون "محبوبة" Beloved (١٩٨٧) روايتان عن فاقدي الألفة تعيش فيهما البطلتان — آيلا Aila وسيث Sethe على التوالي — في مناطق نائية بين الثقافات. آيلا فاقدة الموطن لأنها سجنت لاستخدام منزلها غطاءً لتهريب السلاح في محاولة لمقاومة حكومة جنوب أفريقيا العنصرية؛ وسيث فاقدة الموطن أيضاً لأنها قتلت ابنتها الرضيعة من أجل إنقاذها من انتهاكات سيد العبيد القاسية. وهكذا، يلاحظ بابا، أن هذه الشخصيات مهمشة بشكل مضاعف: أولاً بوصفهن نساء ملونات يعشن في مجتمعات عنصرية، وثانياً بوصفهن نساء وضعتهن تصرفاتهن خارج دائرة مجتمعاتهن. في تقديمهما للتعقيدات النفسية والتاريخية للاختيارات الأخلاقية لهاتين الشخصيتين، تكشف الروايتان كلتاهما عن النواحي التي لا يكون فيها الواقع التاريخي شيئاً يحدث في ساحة المعركة أو في المكاتب الحكومية فحسب. فالواقع التاريخي يأتي إلى بيوتنا ويؤثر على حياتنا الشخصية بأعمق الطرق الممكنة. قد يكون الناس المهمشون أكثر وعياً بهذه الحقيقة بسبب الضغط عليهم عن طريق العنف والقمع، ولكنها حقيقة تنطبق على الجميع.

هناك محاولة أخرى لإيجاد قاسم مشترك في أدب حقبة ما بعد الاستعمار في كتابات هيلين تيفن Helen Tiffin، التي تدعي أن "المناورة المقوِّضة [المناهضة للاستعمارية] . . . المميزة لنصوص حقبة ما بعد الاستعمار" لا تكمن في "بناء أو إعادة بناء" الهوية الثقافية الوطنية، وإنما في "إعادة قراءة أو كتابة السجلات التاريخية والخيالية الأدبية الأوروبية" (٩٥). على حد تعبير تيفن: بما أنه من المستحيل استرداد ماضٍ كان موجوداً قبل الاستعمار أو بناء هوية

ثقافية جديدة خالية تماماً من الماضي الاستعماري ، اتجهت غالبية أدب حقبة ما بعد الاستعمار بدلاً من ذلك إلى "التحقيق في الوسائل التي فرضت بها أوروبا . . . هيمنتها الاستعمارية وحافظت عليها في كثير من بقية دول العالم" (٩٥). وإحدى الطرق العديدة التي ينجز بها أدب حقبة ما بعد الاستعمار هذه المهمة ، كما تكتب تيفن ، تجري من خلال استخدام ما وصفته بـ "الخطاب المكافح لنصوص الأدب المقررة" ، وهي استراتيجية يمكن بموجبها أن "يستولي كاتب ما بعد الاستعمار على شخصية أو شخصيات ، أو على الافتراضات الأساسية لنص بريطاني مقرر ، ويكشف افتراضات ذلك النص [الاستعمارية] ، مقوضاً النص لأغراض مرحلة ما بعد الاستعمار" (٩٧).

ترى تيفن هذا النوع من "الثورة الأدبية" (٩٧) في ، على سبيل المثال ، "بحر سارجاسو الواسع" Wide Sargasso Sea (١٩٦٦) للكاتبة جان ريس Jean Rhys المولودة في جامايكا. رواية ريس ، وهي استجابة ما بعد الاستعمار لرواية "جين آير" Jane Eyre لشارلوت برونتي Charlotte Brontë (١٨٤٧) ، "تكتب رداً" (٩٨) على رواية برونتي من خلال جملة من أمور أخرى ، إعادة تفسير شخصية بيرثا ميسون Bertha Mason زوجة روتشستر Rochester الهندية الغربية. تصور رواية برونتي بيرثا ، سليلة المستوطنين المستعمرين البيض ، بوصفها امرأة مجنونة ، مخمورة ، عنيفة وفاسقة ، غررت بروتشستر لإقناعه بالزواج منها ، وينبغي على زوجها الحفاظ عليها مؤمنة في العلية من أجل سلامتها وسلامة كل فرد آخر. في المقابل ، تصور رواية ريس بيرثا ، بكلمات غاياتري سبيفاك Gayatri Spivak ، على أنها "ناقدة للإمبريالية" (سبيفاك ٢٧١) ، امرأة عاقلة مدفوعة لسلوك عنيف بسبب اضطهاد روتشستر الإمبريالي. وبالتالي تزيل قصة ريس القناع عن الأيديولوجية الاستعمارية التي تشكل أساس سرد برونتي. ويمكننا القول : إن جزءاً من أيديولوجية "جين آير" الاستعمارية يتكشف عندما تربط الرواية بيرثا مع السكان الأصليين غير البيض كما ينظر إليهم من خلال أعين أوروبا الاستعمارية : وجه بيرثا "أسود وقرمزي المحيا" (برونتي ٩٣ ؛ الفصل ٢٧ ؛ المجلد الثاني) ، والغرفة التي تقطنها "وكر وحش برية" (برونتي ٩٢ ؛ الفصل ٢٧ ؛ المجلد الثاني). ونقول بعبارة أخرى ، وفقاً للخطاب الاستعماري الذي تساهم فيه "جين آير" : أن تكون مجنوناً ومخموراً وعنيفاً وفاسقاً هو أمر معادل لأن تكون غير أبيض.

تنتبه تيفن إلى خطاب مكافح للنصوص المقررة ، على سبيل المثال ، في "عدو" Foe (١٩٨٨) ، للكاتب الجنوب أفريقي جيه إم كوتسيا ، وذلك في الأسلوب الذي تكشف به الرواية عن الأيديولوجية الاستعمارية لرواية "روبنسون كروزو" Robinson Crusoe لدانييل ديفو Daniel Defoe (١٧١٩). تتضح هذه الأيديولوجية في موقف كروزو الاستعماري تجاه الأرض التي تحطمت سفينته عليها وتجاه الرجل الأسود الذي "يستعمِره" ويسميه فرايدي Friday. وبالطبع ، يظهر الخطاب المكافح للنصوص المقررة في العديد من العروض الحديثة الكاريبية والجنوب أمريكية لمسرحية "العاصفة" The Tempest لشكسبير (١٦١١) ، التي تكشف عن عمليات الاستعباد والاستعمار

السياسية والنفسية لـ كاليبان Caliban من قبل بروسبيرو Prospero في المسرحية الأصلية. كما تلاحظ تيفن، لا يزيل الخطاب المكافح للنصوص المقررة القناع عن الأعمال الأدبية التي يستجيب لها فحسب، ولكنه يكشف أيضاً عن كامل نسيج الخطاب الاستعماري الذي تشارك فيه تلك الأعمال.

و أخيراً، يوضح إدوارد سعيد أن نقد حقبة ما بعد الاستعمار لعمل أدبي مقرر غالباً ما ينطوي على تحريك "هوامش" العمل (على سبيل المثال، شخصيات ثانوية ومواقع جغرافية هامشية) إلى مركز اهتمامنا. هذا ما يفعله سعيد في تحليله لـ "مانسفيلد بارك" Mansfield Park لـ جين أوستن Jane Austen (١٨١٤). تدور أحداث الرواية كلها في انكلترا في مقتبل القرن التاسع عشر، ويجري معظمها في عزبة كبيرة للثري السير توماس برترام Sir Thomas Bertram، الذي يجسد صورة إيجابية عن الرجل الإنكليزي التقليدي المالك للعقارات: فهو ذو تربية جيدة، عقلاني، مبجل، وذو أخلاقيات عالية، وهو رب السلطة الذكورية لمنزله ومدير في الخارج لمشروع زراعي يمد المنزل بالمال.

هذا المشروع الزراعي يقع في أنتيغوا، في المستعمرات البريطانية في منطقة البحر الكاريبي، وهو قائم على عمل سخرة العبيد. لكن الأمور لا تسير على نحو جيد في أنتيغوا، ويتوجب على السير توماس أن يسافر إلى هناك للسيطرة على الوضع شخصياً. وبالفعل يسيطر على الموقف بالكفاءة نفسها التي يحكم بها منزله. وبما أنه يعيد النظام إلى "حديقته الاستعمارية" ("الثقافة والإمبريالية" Culture and Imperialism ٨٦)، كما يقول سعيد، يعود السير توماس إلى أرض الوطن للمسارعة في ضبط أهل بيته، الذين خرجوا عن انضباطهم دون توجيهه الأبوي السلطوي: فقد تشاجر أولاده الكبار فيما بينهم، ودخلوا في علاقات غرامية سرية، وعموماً سببوا ضجة منزلية. وبالتالي، من جملة أمور أخرى، يلاحظ سعيد أن الرواية تقدم مقارنة دقيقة بين " السلطة المنزلية [و] الدولية" (الثقافة والإمبريالية ٩٧). ذلك لأن الرفاه المالي للعزبة البريطانية يعتمد على نجاح المشروع الاستعماري، والإدارة المنظمة لكليهما على حد سواء تعتمد على توجيهات البطريرك {الأب السلطوي} البريطاني.

على الرغم من أن رحلة السير توماس إلى أنتيغوا هامشية في الرواية — فهي تُذكر عرضياً ولا نرى شيئاً مما يدور هناك — إلا أنها تحمل "أهمية قصوى للعمل الأدبي" (الثقافة والإمبريالية ٨٩). وعلى حد تعبير سعيد:

> "مانسفيلد بارك" [هي] جزء من هيكل المشروع الاستعماري [البريطاني] التوسعي. . . . [و] يمكننا الشعور بأن هناك أفكاراً حول الأعراق والأقاليم التابعة للمشروع الاستعماري سائدة [ليس فقط] لدى الموظفين التنفيذيين لوزارة الخارجية والبيروقراطيين الاستعماريين والاستراتيجيين العسكريين [بل أيضاً] لدى قراء الروايات من ذوي الذكاء الذين يثقفون أنفسهم بمعرفة النقاط الدقيقة في التقييم الأخلاقي والتوازن الأدبي واللمسات الأسلوبية. (الثقافة والإمبريالية ٩٥).

وبعبارة أخرى، يسري الفكر الاستعماري في محتوى في الأدب من قبل الكتاب ويتشربه القراء من دون وعيهم بالضرورة .

بعض الأسئلة التي يطرحها نقاد حقبة ما بعد الاستعمار حول النصوص الأدبية

تقدم الأسئلة التالية تلخيصاً للنهج الأدبي لنقاد حقبة ما بعد الاستعمار. ليكن في حسبانك أن معظم تحليلات ما بعد الاستعمار، بغض النظر عن القضايا التي تركز عليها، ستصب بعضاً من اهتمامها بما إذا كان النص استعمارياً، أو مناهضاً للاستعمار، أو مزيجاً من كليهما، أي مضطرب أيديولوجياً.

١- كيف يمكن للنص الأدبي، جهراً أو خفية، أن يمثل جوانب مختلفة من القهر الاستعماري؟ يجري عادة إيلاء اهتمام خاص لتلك المجالات التي يتداخل فيها القمع السياسي والثقافي، كما في سيطرة المستعمِر على اللغة والتواصل والمعرفة في البلدان المستعمَرة.

٢- ما الذي يكشفه النص عن إشكاليات هوية ما بعد الاستعمار، بما في ذلك العلاقة بين الهوية الشخصية والثقافية ومسائل مثل الوعي المزدوج والهجانة؟

٣- ما الذي يكشفه النص عن السياسة والخصائص النفسية للمقاومة المناهضة للاستعمار؟على سبيل المثال، ما الأفكار التي يقترحها النص حول القوى الإيديولوجية أو السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو النفسية التي تؤيد أو تعارض المقاومة؟ كيف يمكن أن يوحي النص بأن من الممكن تأجيج المقاومة واستمرارها بشكل فردي أو جماعي؟

٤- ما الذي يكشفه النص عن دور الاختلاف الثقافي ــــ اجتماع العرق، والدين، والطبقة، والجنس، والتوجه الجنسي، والمعتقدات الثقافية، والعادات لتشكيل الهوية الفردية ــــ في تشكيل تصوراتنا عن أنفسنا والآخرين والعالم الذي نعيش فيه؟ قد تكون "المغايرة مع الآخر" مجال التحليل المناسب هنا.

٥- كيف يمكن للنص الرد أو التعليق على شخصيات عمل (استعماري) مقرر أو موضوعاته أو افتراضاته؟ ادرس كيفية إعادة تشكيل نص ما بعد الاستعمار لتفاسيرنا السابقة حول نص مقرر متبعاً طريقة هيلين تيفن.

٦- هل هناك أوجه تشابه ذات مغزى بين الآداب المختلفة لسكان حقبة ما بعد الاستعمار؟ يمكن للمرء أن يقارن، على سبيل المثال، آداب الشعوب الأصلية من مختلف البلدان التي استُعمرت أراضيها، أو آداب مستعمرات المستوطنين البيض في مختلف البلدان، أو آداب الشعوب المختلفة في الشتات الأفريقي. ويمكن للمرء أن يقارن أعمالاً أدبية من الفئات الثلاث جميعاً من أجل البحث، مثلاً، فيما إذا كانت تجربة الاستعمار تخلق بعض العناصر المشتركة للهوية الثقافية تفوق الاختلافات في العرق والجنسية.

٧- كيف يمكن لنص في المقرر الأدبي الغربي أن يعزز أو يقوض الفكر الاستعماري من خلال تمثيله للاستعمار أو صمته غير الأخلاقي عن استعمار الشعوب؟ هل يعلمنا النص أي شيء عن الأيديولوجية الاستعمارية أو المناهضة للاستعمارية من خلال توضيحه لأي من المفاهيم التي ناقشناها من نقد حقبة ما بعد الاستعمار؟ (لا يجب على النص معالجة موضوع ما بعد الاستعمار من أجل القيام بذلك.)

حسب العمل الأدبي موضوع الدراسة، قد نطرح واحداً أو أكثر من هذه الأسئلة. وقد نطرح سؤالاً مفيداً لم نأت على ذكره هنا. هذه ليست سوى بضع نقاط انطلاق للوصول إلى تفكير مثمر حول الأدب من منظور ما بعد الاستعمار، ولنضع في حسباننا أن نقاد ما بعد الاستعمار لا يفسرون كلهم النص نفسه بالطريقة نفسها، وإن كانوا يركزون على مفاهيم ما بعد الاستعمار نفسها. كما هو الحال في كل مجال، حتى الممارسون الخبراء يختلفون.

أياً كانت الطرق التي قد نختارها لتطبيق نقد ما بعد الاستعمار، فإن هدفنا في استخدام هذا المنهج هو أن نتعلم رؤية بعض الجوانب ذات الأهمية من الأدب التي قد لا نراها بوضوح أو عمق شديدين دون هذ المحور النظري؛ وأن نقدِّر فرص من يعيشون في عالم متنوع ثقافياً ومسؤولياتهم؛ وأن نفهم أن الثقافة ليست مجرد مجموعة ثابتة من التحف والعادات المجمدة في نقطة من الزمن، ولكنها وسيلة اتصال بالذات والعالم، وهي المرجع النفسي والاجتماعي الذي يغير بالضرورة استجابته وفق اللقاءات الثقافية، سواء كانت تلك اللقاءات تحدث في مجتمعنا أو على صفحات النص الأدبي.

تقدم القراءة التالية لرواية إف سكوت فيتزجيرالد "جاتسبي العظيم" مثالاً على ما يمكن أن تحققه قراءة نقد ما بعد الاستعمار لهذه الرواية. ستلاحظ أن القراءة المعتمدة على نقد حقبة ما بعد الاستعمار تستند كثيراً إلى التحليل النفسي، وتشابه، في بعض النواحي، مناقشتنا للرواية في الفصل ٣، "النقد الماركسي". وتضم تلك القراءة فضلاً عن ذلك تحليلاً لكل من شخصيات الرواية السوداء الثلاث الثانوية، ولمحو وجود الأمريكيين الأفارقة من مدينة نيويورك في عصر الجاز، وهو تحليل تجده أيضاً في قراءة للرواية تعتمد على النقد الأمريكي الأفريقي في الفصل ١١. هذا النوع من "التداخل" النظري أمر شائع جداً في تفسيرات نقد حقبة ما بعد الاستعمار، لأن هذا النقد يعتمد على هذه النظريات الثلاث، من بين أمور أخرى، في محاولة تحليل جميع جوانب الأيديولوجيات الاستعمارية وغير الاستعمارية. باختصار، يركز تفسيرنا لرواية فيتزجيرالد في ضوء نقد حقبة ما بعد الاستعمار على ما سنجادل بأنه أيديولوجية العمل الاستعمارية، أيديولوجية تقهر سكان الأقليات داخل حدود البلاد وكذلك سكان المستعمرات في أماكن أخرى على الكرة الأرضية. في الواقع، كما سنناقش، توضح الرواية بعض الطرق التي تصبح فيها الأيديولوجية الاستعمارية حالة نفسية أيضاً — ليست مجرد وسيلة تفكير وإنما أسلوب وجود — وهي حالة مؤذية لأولئك الذين يضطهدون الآخرين تماماً كما هو الأمر بالنسبة للمضطهَدين.

على الرغم من أنني أعتقد أن أحد أهم نتاجات نقد حقبة ما بعد الاستعمار قدرته على الارتقاء بأعمال كتّاب من المجتمعات المستعمَرة سابقاً إلى مرتبة الصدارة، والمهمشين منهم على وجه الخصوص، إلا أنني آمل أن تسهم قراءتي لـ "جاتسبي العظيم" في الجهود الفكرية المناهضة للاستعمار عن طريق توضيح الطرق التي تكون بها الأيديولوجية الاستعمارية في جوهرها عنصرية وطبقية وتمييزية على أساس الجنس، وهي عنصر أساسي كامن في جوهر الهوية الأمريكية الثقافية. كما يشهد العديد من نقاد ما بعد الاستعمار، بأن الشغل الرئيس لنقد ما بعد الاستعمار هو مقاومة الأيديولوجية الاستعمارية بجميع أشكالها، ونحن لا نستطيع مقاومة أيديولوجية ما حتى نعرف المركز الذي تكمن فيه.

مستعمرة الداخل: قراءة نقدية لرواية "جاتسبي العظيم"من منظور حقبة ما بعد الاستعمار

كما رأينا في أطر نقدية مثل الماركسية، والنسوية، ونظريات المثلية الذكورية/ المثلية الأنثوية/ الغرابة، والنقد الأمريكي الأفريقي، أنه ما من أيديولوجية منفصلة حقاً عن الخصائص النفسية التي تنتجها. فلا يمكن وجود أيديولوجية ما دون الخصائص النفسية المناسبة لها، أو الخصائص النفسية التي تدعمها. فليست هذه الأيديولوجيات من قبيل التمييز على أساس الجنس والطبقية والتباين الجنسي والعنصرية مجرد منظومات عقائدية فحسب، بل هي أيضاً سبل للتواصل مع الذات والآخرين، وهي تقتضي على هذا النحو وجود طرق نفسية معقدة.

تظهر العلاقة الحميمة بين الأيديولوجية والخصائص النفسية بوضوح كبير في نقد حقبة ما بعد الاستعمار. إن واحداً من أهم أهداف نظرية حقبة ما بعد الاستعمار هو مكافحة الفكر الاستعماري من خلال فهم الطرق التي يعمل بها لتشكيل الهوية — الخصائص النفسية — للمستعمِر والمستعمَر على حد سواء. وكقوة منتشرة في الحضارة الغربية، يمكن ملاحظة الأيديولوجية الاستعمارية تعمل، أحياناً بشكل خفي وغالباً بفعالية دائمة، حتى في تلك الممارسات والمنتجات الثقافية التي لا نتوقع وجودها فيها، على سبيل المثال في الرواية الأمريكية التي لا تبدو معنية بالاستعمار بشيء: "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥) لـ إف سكوت فيتزجيرالد. عندما ننظر إلى الرواية من خلال عدسة ما بعد الاستعمار، نرى رواية فيتزجيرالد الشهيرة حول عصر الجاز الأمريكي تصبح نصاً جوهرياً عن المغايرة مع الآخر، العملية النفسية التي تعتمد عليها الأيديولوجية الاستعمارية وهي سمتها المميزة التي لها لا لبس فيها.

كما أظهر تاريخ الحضارة الغربية مراراً وتكراراً، أنه من أجل إخضاع شعب "غريب"، يجب أن تقنع الأمة نفسها بأن هؤلاء الناس "مختلفون"، و"مختلف" يجب أن تعني أن الشخص دوني عن البشر الكُمَّل. في مصطلحات حقبة ما بعد الاستعمار، لا بد من المغايرة مع الشعب المستعبد. في بلادنا، على سبيل المثال، كان من

المبرر أن تتم إبادة بعض أمم السكان الأصليين واستيعاب الأمم الأخرى من خلال التعليم الاستعماري الإلزامي الذي يوحي بأن السكان الأصليين كانوا "متوحشين"، حرفياً ومتجردين من الإنسانية. وبالمثل، فقد تم تبرير استعباد الأفارقة وتلقينهم أيديولوجية التفوق الأبيض الاستعمارية من خلال تعريف الأفارقة رسمياً بأنهم فقط ثلاثة أخماس إنسان عادي. كما يكشف تاريخنا الوطني الخاص إذاً، لا يحتاج الاستعمار إلى سكان مستعمَرين خارج حدود البلاد الجغرافية. حيث يمكن أن يوجد سكان مستعمَرون داخل الحدود الجغرافية لدولة استعمارية ما.

كما توضح رواية "جاتسبي العظيم"، توجد الاستعمارية في "الداخل"، وتوجد بمعنى آخر لهذا المصطلح داخل نفسية الفرد، حيث تؤثر على هويتنا الشخصية وتصوراتنا عن الآخرين. على وجه التحديد، سوف أناقش بأن رواية فيتزجيرالد تكشف الفكر الاستعماري الكامن في قلب الثقافة الأمريكية من خلال الكشف عن الخصائص النفسية الاستعمارية التي لا تزال قابعة في جوهر الهوية الثقافية الأمريكية.

كما يمكننا أن نتوقع، تتكون الخصائص النفسية الاستعمارية، من جملة أمور أخرى، كالمواقف والسلوكيات (اللاشعورية في كثير من الأحيان) التي تغاير بوساطتها مجموعة ذات امتيازات ثقافية نفسها مع "آخر" من مجموعة تابعة ثقافياً، أي تلك المواقف والسلوكيات التي يبعد بها ذوو الامتيازات الثقافية أنفسهم عاطفياً عن أناس يريدون فرض السيطرة عليهم أو إبقاء السيطرة عليهم. هناك العديد من الدوافع السياسية والاقتصادية للمغايرة مع الآخر، ولكن يبدو أن الدافع النفسي الرئيس هو الحاجة إلى الشعور بالقوة والسيطرة والتفوق. وبالتالي تجد النفسية الاستعمارية في الفرد المزعزعة ثقته أرضاً خصبة لإقامة بنيانها. وكما سنرى، تستديم النفسية الاستعمارية نفسها بنفسها: فهي تشجع على انعدام الثقة بالنفس، مما يسهل مهمتها. لأن المغايرة مع الآخر هي الفعالية التي تدعم تلك النفسية الاستعمارية وتعبر عنها في آن واحد، فهي تعتمد إلى حد كبير على العنصرية والطبقية ، وهما وسيلتان ناجحتان جداً للمغايرة مع الآخر. بطبيعة الحال، غالباً ما تتداخل الذكورية بالعنصرية ومع الطبقية أيضاً كما سيتبين لاحقاً، وبالتالي فإن النساء من الجماعات التي تعاني من التبعية الثقافية يخضعن لأشكال معقدة ومتعددة من المغايرة مع الآخر. إن ما يميز النفسية الاستعمارية في الواقع هو ممارسة أشكال متعددة من المغايرة مع الآخر.

لا تقتصر النفسية الاستعمارية في "جاتسبي العظيم" على تصوير شخصيات تشكك بها الرواية نفسها فحسب، مثل توم بوكانن. ولكن النفسية الاستعمارية هي وجود منتشر في السرد عامة؛ لأن تلك النفسية عامل أساسي في توصيف الراوي، نيك كاراواي. بالإضافة إلى ذلك، تساعدنا الرواية على فهم النفسية الاستعمارية من وجهة نظر الرعية الاستعمارية، الذي هو بدوره دخيل ثقافي سواءً إذا كان يحقق نجاحاً من الناحية المالية أم لا، يريد فقط أن يكون مقبولاً من قبل النخبة الثقافية، وهذا موقف يتجسد في شخصية جيه جاتسبي. أخيراً، في شخصية

توم بوكانن ، تكشف رواية "جاتسبي العظيم" عن الآثار المؤذية للنفسية الاستعمارية حتى على أصحاب الامتيازات الثقافية الذين يبدو أنهم مستفيدون منها.

يصدِم نيك كاراواي العديد من القراء بأنه شخص متسامح جداً ، وذلك انطباع يتعمد أن يتركه. لأنه كما يقول : "يميل إلى تعليق جميع الأحكام" ، وهو "كان مطلعاً على المآسي غير المعلنة" (٥ ؛ الفصل ١) لمعارفه عندما كان طالباً في جامعة ييل. وهو ما يزال متمتعاً بتلك الطبيعة في الرواية وهو رجل في مقتبل الثلاثين من العمر. تثق معظم الشخصيات الرئيسة بنيك. وتخبره ديزي عن مشاكلها الزوجية ؛ ويتحدث معه توم عن ميرتل ؛ يقول له جاتسبي الحقيقة عن حياته الماضية وعلاقته الأولية مع ديزي ؛ وحتى ميرتل تصف له الإثارة التي أحست بها لدى لقائها توم وإقامتها علاقة غرامية معه خارج نطاق الزوجية للمرة الأولى. وعلى الرغم من أن نيك يحتل مركز الرواية الأخلاقي — فهو الشخصية الوحيدة التي تهتم بالآخرين وتهتم بصدق بسعادتهم وأحزانهم ، وهو الذي يعبر عن تحفظات أخلاقية قوية تجاه أنانيتهم الواضحة — إلا أنه متسامح للغاية تجاه الخيارات الشخصية التي يتخذونها في حياتهم الخاصة. رغم شعوره بأنه يجب أن يقطع مراسلاته مع امرأة شابة كان يعرفها في بلدته قبل أن يتمكن من عقد مواعيد مع جوردان ، فإنه يبدو مرتاحاً تماماً في نمط الحياة المختلف جداً للجماعة التي يتعرف عليها في لونغ آيلاند. في الواقع ، يوافق نيك على تنظيم لم شمل جاتسبي مع ديزي والوقوف حارساً عندما يلتقي الاثنان في كوخه خلال واحدة من حفلات جاتسبي.

لذا فإن وجود مجال واحد يحكم دائماً فيه نيك على الآخرين دون وعي واضح يكتسب أهمية خاصة ، وهذا ما يتضح في إشاراته العديدة إلى كثير من الشخصيات الثانوية الذين هم من بعض النواحي أجانب ودخلاء بعض الشيء على مجموعة النخبة الثقافية في عصره ، والذي هو عضو فيها : بروتستانتيين أنغلوساكسونيين بيض من الطبقة العليا ، ولدوا لعائلات ازدهرت في أمريكا لعدة أجيال. كلما ظهر سبب لذكر أناس من ثقافة مختلفة ، يؤكد نيك اثنيتهم {انتماءهم العرقي} كما لو أنها كانت ميزتهم الأساسية أو الوحيدة ، وبالتالي فهو يسلط الضوء على غرابتهم العرقية. على سبيل المثال ، يشير نيك إلى المرأة التي وظفها لتدبير منزله وطبخ إفطاره ست مرات مختلفة ، وهو يراها كل يوم ، ويشير إليها دائماً بتسميات من قبيل "فنلنديتي" (٨٨ ؛ الفصل ٥) و"الفنلندية" (٨٩ ؛ الفصل ٥). تتألف لغتها من "دمدمة حكم فنلندية لنفسها عند الموقد الكهربائي" (٨ ؛ الفصل ١)، وحتى مشيتها — "الخطوة الفنلندية" (٨٩ ؛ الفصل ٥) — توصف بطريقة تركز على اختلافها الاثني.

أما سكرتيرة وولفشايم فهي كذلك أيضاً "يهودية جميلة" (١٧٨ ؛ الفصل ٩) ؛ والشاهد الذي يتكلم مع ضابط الشرطة في مكان حادث وفاة ميرتل هو "الزنجي" (١٤٨ ؛ الفصل ٧)، والشاب الذي يلعب بالألعاب النارية في "وادي الرماد" (٢٧ ؛ الفصل ٢) " طفل إيطالي هزيل رمادي" (٣٠ ؛ الفصل ٢)، والناس في موكب

الجنازة التي يراها نيك يوماً ما في طريقه الى مدينة نيويورك ذوو "عيون مأساوية وشفاه عليا قصيرة تعود لسكان جنوب شرق أوروبا" (٧٣ ؛ الفصل ٤). ورغم أن اختيار نيك للكلمات فعال بالتأكيد في تقديم وصف مفعم بالحيوية، إلا أن تركيزه المستمر على اثنية الشخصيات من خارج الثقافة السائدة في أمريكا عصر الجاز يشير إلى بعد مزعج من موقفه تجاه "الأجانب"، وهو البعد الذي يتوضح عندما يتحدث عن ماير وولفشايم.

يُقدَّم لنا نيك وولفشايم على أنه "يهودي صغير الحجم مسطح الأنف" (٧٥ ؛ الفصل ٤)، ولا نعلم سوى القليل جداً عن مظهره باستثناء أنفه. ولكن أنفه مذكور في كثير من الأحيان وبتفصيل وصفي كبير إلى حد أن وولفشايم يصبح مختصراً في ميزة مادية واحدة يجدها نيك، كما تشير الجملة المقتبسة أعلاه، قبيحة للغاية، ويصر على ربطها بإثنية وولفشايم. على سبيل المثال، يقول نيك، رفع وولفشايم "رأسه ونظر نحوي بزائدتين رفيعتين من الشعر منعمتين بالترف في كل منخر" (٧٣- ٧٤ ؛ الفصل ٤)، و"بعد تركه ليدي [قام] بتغطية جاتسبي بأنفه المعبِّر" (٧٤ ؛ الفصل ٤). على ما يبدو، كل طرق وولفشايم في التعبير عن نفسه، في رأي نيك، تقبع في أنفه، لأنه عندما يريد نيك إخبارنا بأن وولفشايم غاضب من شيء يقول: "ومض أنف السيد وولفشايم بسخط علي" (٧٥ ؛ الفصل ٤). وعندما يهتم وولفشايم بشيء يقوله نيك، يروي لنا الأخير أنه "التفت إلي مناخيره باهتمام" (٧٥ ؛ الفصل ٤). عندما يتأثر وولفشايم عاطفياً، ينقل لنا نيك تلك الواقعة قائلاً: "كان أنفه المأساوي يرتجف" (٧٧ ؛ الفصل ٤)، أو " اهتز شعر أنفه قليلاً" (١٨٠ ؛ الفصل ٩).

من الواضح أن نيك يغاير نفسه مع وولفشايم، كما يفعل تقريباً مع جميع الشخصيات الاثنية التي يراها. وبذلك هو يفقدهم آدميتهم. تُفقد المغايرة مع الآخر الإنسانية لأنها تسمح للمرء بتعريف نفسه بأنه "إنسان"، والناس المختلفين بأنهم شيء "آخر" غير البشر. بالتالي يسهّل المغايرة مع الآخر تصوير الناس الذين نعرِّفهم بأنهم مختلفون عنا على أنهم شريرون، ونرى ذلك عندما يغير وصف نيك لوولفشايم تلك الشخصية إلى نسخة عن "اليهودي الوحش"، وهو شكل من أشكال المغايرة مع الآخر خدم هتلر جيداً في ألمانيا النازية. يحقق نيك هذا الغرض، على ما يبدو دون وعي بأنه يقوم بشيء خاطئ، في الوصف الوحيد المتوافر لوولفشايم الذي لا يتضمن أنفه: بعبارة نيك لدى وولفشايم "رأس كبير" (٧٣ ؛ الفصل ٤)، "عيون صغيرة" (٧٤ ؛الفصل ٤)، "أصابع بصلية الشكل" (١٧٩ ؛ الفصل ٩)، وأخيراً "أزرار أكمام" مصنوعة من "أضراس بشرية" (٧٧ ؛ الفصل ٤). بطبيعة الحال، يشيطن نيك وولفشايم لأن شخصية وولفشايم إجرامية إلى حد كبير. ولكن نيك يسلط الأضواء على يهودية وولفشايم لدرجة أن وضع وولفشايم الإجرامي يصبح مرتبطاً بإثنيته.

يظهر مثال آخر هام عن قيام نيك بإنتاج شخصيات إثنية كآخرين عندما يقوده جاتسبي في سيارته الفارهة الضخمة. يرى نيك "ثلاثة زنوج [أنيقين] متموضين {من الموضة ؛ تعبير ساخر} في "سيارة ليموزين . . .

يقودها سائق أبيض" (٧٣ ؛ الفصل ٤). ويصفهم بأنهم "وعلان وفتاة" ويقول "ضحكت بصوت عال حين دوروا صفار مقل عيونهم نحونا بمجاراة متعجرفة" (٧٣ ؛ الفصل ٤). بالطبع، عنصرية نيك اللاشعورية واضحة في إنتاجه هذه الشخصيات كآخرين: فالرجلان الأسودان "وعلان" —حيوانات بدل من ناس — ووصف عيونهما الواسعة المدورة هو صدى قوي للقوالب النمطية العنصرية التي صورت الأمريكيين الأفارقة شخصيات حمقاء صبيانية كوميدية ومسرحية بشكل مفرط.

ونجد وصف نيك لهذه الشخصيات يؤدي فضلاً عن ذلك وظيفة السرد التي تصفها توني موريسون في تحليلها للحضور الأفريقي في الأدب الأمريكي الأبيض بأنها شخصيات سوداء — أنيقة الملبس، تستقل سيارة ليموزين بسائق، واعية جداً بوضعها الاجتماعي في عيون الآخرين — هي مرآة وظل جاتسبي. الفرق الوحيد الواضح بينهما هو أن جاتسبي يمكنه إخفاء أصله، وهو يفعل ذلك، في حين أنهم عاجزون عن ذلك لأنهم لا يستطيعون إخفاء لونهم. من وجهة نظر نيك، على الرغم من "شكليات كلام [جاتسبي التي] تكاد تقارب السخف" (٥٣ ؛ الفصل ٣) وتلفيقه المضحك لـ "أسلاف" أثرياء (٦٩ ؛ الفصل ٤) وسيارته التي تشبه " عربة السيرك" (١٢٨ ؛ الفصل ٧)، كما يسميها توم، وكل مظاهر التكلف السخيفة الأخرى، فهو التجسيد الرومانسي للنجاح. أما الشخصيات السوداء فهي محاكاة ساخرة لذلك التجسيد. فيما قد يزيد عن جملة واحدة، في الصورة الوحيدة التي يصف بها نيك الشخصيات السوداء، يسقط عليهم نيك، وربما القارئ أيضاً، كل شيء يزدريه في جاتسبي. فـ "هم" المثيرون للضحك، وليس جاتسبي. وبالتالي، يسهل إنتاج نيك لهذه الشخصيات باعتبارهم آخرين عليهم أن يكونوا أكباش فداء يضحى بهم ليقوم نيك، والنص، باستعادة مكانة جاتسبي.

بعبارة أخرى، تمحو الرواية الأمريكيين الأفارقة الحقيقيين، الذين كانوا يمثلون وجوداً واضحاً جداً ومهماً في مدينة نيويورك خلال عشرينيات القرن العشرين، حيث يقع الكثير من أحداث الرواية. وتستبدل بهم الرواية نمطاً فكاهياً يعزز التفوق الأبيض. هذه ليست خطوة صغيرة، بالنظر إلى الواقع التاريخي لمدينة نيويورك خلال أعوام ١٩٢٠، والتي كانت موئلاً لنهضة هارلم ولأماكن الإنتاج الثقافي للسود، مثل الـ كوتن كْلَب (أي نادي القطن) The Cotton Club، حيث جذب عظماء موسيقى الجاز الأمريكيون الأفارقة جموعاً من الرعاة الأثرياء البيض. في الواقع، نظراً لميل فيتزجيرالد لخلق شعور قوي بالمكان من خلال استحضاره تفاصيل ثقافية محددة، فإنه من المنطقي أن نقول: إن النص لا يرقى إلى مطالب محيطه الأدبي من خلال عدم وجود زيارة لإحدى الشخصيات الرئيسة إلى ملهى ليلي في هارلم، أو على الأقل إشارة إلى زيارة ذلك المكان، لأن ذلك لم يكن مألوفاً عند الشباب البيض العصريين كعائلة بوكانن ونيك وجوردان. كما يصبح محو الرواية للأمريكيين الأفارقة أكثر إثارةً للمفارقة عندما ندرك أنه يُنسب إلى "جاتسبي العظيم" تمثيل عصر الجاز، وهو مصطلح ابتدعه فيتزجيرالد. ولكن الأمريكيين السود، الذين اخترعوا الجاز وكانوا أكثر موسيقييه شهرة، غائبون على نحو واضح عن النص.

إن محو الرواية لهؤلاء السكان الأصليين "المستعمَرين" هو في الواقع سمة من سمات الأيديولوجية الاستعمارية التي غالباً ما ترافق المغايرة مع الآخر. ليس هناك اعتبار للمستعمَر الآخر، وهو غير مرئي لأعين المستعمِر، الذي لم يكتفِ بقطف ثمار عمل المستعمَر فحسب ولكنه يدعي أيضاً الفضل في إنتاج تلك الثمار. فلا ينبغي أن يفاجئنا إذاً إعطاء الرواية الفضل في موسيقى الجاز رمزياً للبيض. الموسيقيون الوحيدون الذين نراهم يعزفون الجاز هم موسيقيون بيض في حفلة جاتسبي. وهم "ليسوا فرقة هزيلة مؤلفة من خمسة أشخاص" كما يخبرنا نيك "ولكن فرقة كاملة مليئة بالمزامير والترومبونات والساكسفونات والفيولات والأبواق والنايات الصغيرة والطبول المنخفضة والمرتفعة الرنين" (٤٤ ؛ الفصل ٣). وبعبارة أخرى، تم "الارتقاء" بالجاز إلى مكانة الثقافة الراقية في شكل الأوركسترا، والثقافة الراقية هي ملك الأمريكيين البيض لا السود.

وفي خطوة هامة ، تسلط الأوركسترا الضوء على أدائها لقطعة موسيقية ؛ يبلغنا قائد الأوركسترا أنها عزفت في قاعة كارنيجي Carnegie Hall : "تاريخ العالم بموسيقى الجاز لفلاديمير توستوف"(٥٤ ؛ فصل ٣) Vladimir Tostoff's Jazz History of the World. هل كان لفيتزجيرالد أن يجد اسماً أوروبياً جلياً، اسماً أبيضاً، أكثر من فلاديمير توستوف؟ لا يمكن للقارئ أبداً أن يخطئ بالظن أنه أمريكي أفريقي. فموسيقى الجاز في عالم هذه الرواية، رمزياً على الأقل، اختراع أوروبي. ولذا تحذير توم أن "الأمر متروك لنا نحن العرق المهيمن أن ننتبه وإلا ستسيطر هذه العروق الأخرى على الأوضاع" (١٧ ؛ الفصل ١)، وعلى الرغم من أنه زعم يسخر منه نيك إضافة إلى توصيف الرواية المنتقص لشخصية توم، إلا أنه موقف تتبناه الرواية لاشعورياً.

هناك، مع ذلك، حالة استثنائية هامة من إنتاج نيك لآخرين من شخصيات اثنية. "الشاب اليوناني، ميكايلس Michaelis، الذي كان يدير المقهى الصغير" (١٤٣ ؛ الفصل ٧) بجانب مرآب جورج ويلسون، هو شخصية متعاطفة مطوّرة بشكل جيد، وليست مختصرة بالاثنية. يهتم ميكايلس بهموم ويلسون. يمضي الليل كله جالساً مع جورج، في محاولة لتقديم المساعدة والراحة له، بعد مقتل ميرتل. ويطهو الفطور لنفسه ولجورج و"لأحد المراقبين من الليلة السابقة" (١٦٨ ؛ الفصل ٨) الذي يعود في صباح اليوم التالي للمساعدة. ويعطي النص ميكايلس وزناً كبيراً عن طريق جعله "الشاهد الرئيس في التحقيق" (١٤٣ ؛ الفصل ٧) بشأن موت ميرتل. هذا الاستثناء منطقي، على أية حال، عندما نتذكر أن الأمريكيين البيض نظروا إلى اليونان على أنها مهد الحضارة الغربية. إذاً بالكاد يمكن أن يكون من قبيل الصدفة أنه في رواية مليئة بالشخصيات الاثنية المعدمة الإنسانية ذات البعد الواحد، وكذلك أن ترتبط الشخصية الوحيدة العرقية الممنوحة صفة الإنسان الكامل مع اليونان، التي تعد مصدراً هاماً لصورة البيض عن حضارتهم المتفوقة.

لماذا ينخرط نيك في هذا النوع من المغايرة الاثنية مع الآخر؟ أحد الأسباب المهمة، بالطبع، هو أنه، بوصفه عضواً في المجموعة الثقافية المهيمنة، كان مبرمجاً للقيام بذلك. ولكن نيك يعاني أيضاً من عدم الاستقرار الشخصي الذي يجعله في حاجة إلى الشعور بأنه في موقع سيطرة، في حاجة إلى الشعور بالتفوق على غيره في بعض النواحي، وذلك بالتالي يجعله عرضة لاستيعاب النفسية الاستعمارية. في سن الثلاثين، لا يزال نيك يتلقى التمويل من والده بينما يحاول معرفة ما ينبغي القيام به في حياته. الصيف الذي يقضيه في نيويورك ليس إلا أحدث حلقة من سلسلة تجارب فاشلة للوصول إما إلى مهنة واعدة أو علاقة غرامية سرمدية. يخشى نيك من أن كل ما يمكن أن يتطلع إليه هو، كما يقول، "لائحة متضائلة من رجال أعزاب أود معرفتهم، حقيبة متضائلة من الحماس، وشعر متضائل" (١٤٣ ؛ الفصل ٧). بالإضافة إلى ذلك، على الرغم من أن نيك ينتمي إلى العائلة "المناسبة" وينحدر من بيئة "مناسبة"، إلا أنه من الواضح لا يتوقع ميراثاً كبيراً. يحتاج نيك إلى إيجاد مهنة، وبينما يفتش عن واحدة كل ما يوفره له تمويل عائلته هو تأمين كوخ متواضع ودفع نفقاته. بالتأكيد، ليس هذا بالأمر الهين، خاصةً أن نفقات نيك تشمل مغازلة جوردان. لكن بالنظر إلى الأوساط الثقافية التي نشأ فيها، لا شك أن لديه العديد من الأصدقاء الذين ينحدرون من عائلات أغنى بكثير من عائلته. بوصفه عضواً في النخبة الثقافية، يعرف نيك أهمية التدرج في المرتبة الاجتماعية، وبالتالي يجب أن يكون على علم بأن افتقاره للثروة، بالنسبة لأقرانه، يضعه في وضع غير موات اجتماعياً. وهكذا، لدى نيك سببان مهمان على الأقل ليشعر بالحاجة إلى تأكيد تفوقه وبالتالي تأكيد سيطرته. وتوفر له المغايرة مع التابعين الإثنيين هذا الشعور بالذات.

كما تساعدنا الرواية أيضاً على فهم النفسية الاستعمارية من وجهة نظر أحد أفراد الرعية الاستعمارية، الغريب الثقافي الذي يريد فقط أن يكون مقبولاً لدى النخبة الثقافية. على الرغم من أن جاتسبي يمتلك اثنتين من الخصائص المهمة التي تضعه، جغرافياً، ضمن النخبة الثقافية في النص — فهو أبيض وغني بما يكفي لشراء قصر في لونغ آيلاند ساوند Long Island Sound — إلا أن لديه الكثير من القواسم المشتركة مع الرعايا الاستعماريين. ذلك لأن الثقافة التي يطمح إليها جاتسبي، والثقافة التي تنتمي إليها ديزي فاي بوكانن، ليست ثقافته. رموزها الاجتماعية الدقيقة وتدرجات الوضع الاجتماعي غير مألوفة بالنسبة له، وهو لا يستطيع فهمها تماماً. إنه غير مدرك، على سبيل المثال، للتمييز الاجتماعي الهام بين سكان الطبقة العليا القاطنين في إيست إيغ وأولئك الذين يعيشون في ويست إيغ "الأقل عصرية" (٩ ؛ الفصل ١)، حيث يقيم هو، تماماً كما أنه غير مدرك للتدرج الطبقي ضمن "معرض وحوش البرية" (١١٤ ، الفصل ٦)، كما يدعوهم توم، الذين يحضرون حفلاته. ولا يخطر لجاتسبي أن شخصاً من بيئة نيك — خريج جامعة ييل من عائلة مؤسسة اجتماعياً، ذو صلة قرابة بديزي — قد لا يكون مهتماً ببيع سندات وهمية، مشروع إجرامي يعرض جاتسبي إشراك نيك فيه مقابل لم شمل جاتسبي مع ديزي.

باختصار ، يفتقر جاتسبي إلى السلالة اللائقة والأصل الطبقي والتنشئة والتعليم المناسبين لديزي. إنه كذب وزوّر في سبيل الدخول إلى حياتها ، في أثناء توددهما الأول مرةً ، ومرة أخرى بعد لم شملهما. ونتيجة لذلك ، أصبح جاتسبي فاقداً للموطن : إنه يشعر بأنه لا ينتمي إلى أي مكان ، لأنه عالق بين ثقافتين متعاديتين ، تلك التي ولد فيها وتلك التي يطمح إليها. في الواقع ، يهيمن على شخصيته صراع لا نهائي لتخليص نفسه من جذورها الخاصة ، أي هويته الخاصة بوصفه صبياً فقيراً من عائلة من "المزارعين الكسولين الفاشلين" (١٠٤ ؛ الفصل ٦) في ولاية داكوتا الشمالية. عندما يقول لنيك إن "عائلته جميعها ماتت" (٧٠ ؛ الفصل ٤) ، تحمل هذه الكذبة معها ثقل رغبة نفسية لاشعورية : يود جاتسبي القضاء على كل أثر لأصوله الاجتماعية.

يمكننا أن نرى قوة هذه الرغبة في تقليد جاتسبي المفرط ؛ أي محاولته المدروسة لتقليد لباس المتميزين ثقافياً ، وكلامهم ، وسلوكهم ، ونمط حياتهم. على سبيل المثال ، لفق جاتسبي عائلة من الطبقة العليا ، واخترع ماضياً يتضمن تعليماً في أكسفورد ؛ وصيد الحيوانات الكبيرة ؛ والعيش "مثل أمير هندي شاب في جميع عواصم أوروبا" ؛ جمع الجواهر ، "أساساً الياقوت" ؛ و"الرسم قليلاً ، أشياء لنفسي فقط" (٧٠ ؛ الفصل ٤). ابتكر لنفسه اسماً جديداً أكثر عصرية. تبنى العديد من تكلفات طريقة كلام الطبقة العليا والأخلاق "الصحيحة" ، بما في ذلك دعا كل شخص بـ "الرفيق القديم" "old sport" و"الاستئذان" من ضيوف حفلاته "بانحناءة صغيرة شملت كل واحد منا بدوره" (٥٣ ؛ الفصل ٣). كما اشترى قصراً هائلاً ، والعديد من الممتلكات المكلفة للغاية التي يستخدمها للعرض فقط. يمكن تفسير تفاني جاتسبي الأعمى لديزي الأنانية والسطحية من خلال أهميتها الرمزية ، في نظر جاتسبي ، كأميرة "عالية في قصر أبيض ، ابنة الملك ، الفتاة الذهبية" (١٢٧ ؛ الفصل ٧). إذا كان جاتسبي يستطيع الفوز بديزي ، فلديه دليل بأنه ينتمي إلى النخبة الثقافية التي تمثلها ديزي بالنسبة له ، وإنه لم يعد صبيَّ مزرعةٍ فقيراً ، "السيد لا أحد من لا مكان" (١٣٧ ؛ الفصل ٧) ، كما يدعوه توم. من الواضح أن جاتسبي يحاول أن يكف عن كونه جيمي غاتز Jimmy Gatz بقدر ما يحاول أن يصبح جيه جاتسبي. فكما يبين توصيفه ، لا يشتمل التقليد على المحاولة الشاقة ليكون المرء مقبولاً في ثقافة مختلفة عن تلك التي ولد فيها فحسب ، ولكن هناك في الوقت نفسه محاولة لتخليص النفس من كل شيء يعتبره المرء مختلفاً عن تلك الثقافة. ينطوي التقليد بالتالي على المغايرة مع ذات المرء نفسها.

يوحي توصيف جاتسبي أيضاً ، بأن التقليد جزء لا يتجزأ من انعدام ألفة الموطن ، فلمَ ينخرط المرء في التقليد إذا لم يكن يشعر أنه فاقد الموطن؟ التقليد هو محاولة للعثور على موطن ، نفسياً ، من خلال إيجاد ثقافة يمكن للمرء أن يشعر بالانتماء إليها. لكن الاقتناع بالدونية ، الذي ينتج التقليد ، يفرض أيضاً على المرء البحث عن ذلك الموطن في ثقافة يعتبرها متفوقة عليه. لذلك ، كما يوضح تصوير جاتسبي ، التقليد هو محاولة للانتماء محكوم عليها بالفشل ، لأنه حتى لو نجح المرء في تبني الثقافة "المتفوقة" ، فشعوره بدونيته سيضمن له ألا يشعر بألفة الموطن فيها.

إن جاتسبي ، الذي نجح فعلاً في الحصول على الموطن الذي يسعى إليه ، حرفياً ، أي القصر — "شيء ضخم بكل المقاييس . . . له برج على أحد الجوانب . . . ، وحوض سباحة من الرخام ، وأكثر من أربعين فداناً من العشب والحدائق " (٩ ؛ الفصل ١)، لا يشغل حقاً موطنه الفعلي.

على سبيل المثال ، من بين جميع "غرف الموسيقى المصممة على طراز ماري أنطوانيت ، والصالونات المصممة على طراز عصر إعادة الملكية . . . [و] غرف النوم المصممة بطراز فترات تاريخية ، الملفوفة بالحرير المزدهي بألوان الورد والخزامى . . . [و] غرف تبديل الملابس وغرف لعب البلياردو ، والحمامات ذات أحواض تحت مستوى الأرض" (٩٦ ؛ الفصل ٥)، فإن المنطقة الوحيدة التي تظهر علامات على سكن جاتسبي هي "شقة [صغيرة]، غرفة نوم وحمام وغرفة كتابة منفذة بطراز الأخوة آدم" (٩٦ ؛ الفصل ٥). علاوة على ذلك ، لا يبدو أن جاتسبي يلاحظ الفرق بين ، من جهة ، نظافة منزله المنظم بشكل جيد تحت رعاية الخدم المتمرنين الذين يطردهم لاحقاً ، ومن جهة أخرى ، الفوضى التي يصبح فيها البيت على أيدي الطاقم المبتدئ الذي يوفره له وولفشايم : "كانت هناك بقعة من الغبار في كل مكان يتعذر تفسيرها" ، كما يلاحظ نيك "و كانت الغرف تفوح برائحة العفونة كما لو لم يدخلها الهواء لعدة أيام" (١٥٤–٥٥ ؛ الفصل ٨). في الحقيقة ، "يذكر صبي البقالة أن المطبخ يشبه الحظيرة" (١٢٠ ؛ الفصل ٧). كما لا يبدو أن جاتسبي منزعج على الإطلاق من بقاء السيد كليبسبرينغر Mr. Klipspringer لفترات طويلة في منزله ، ومن الواضح أنه ضيف حفلات لا يوجد لديه مكان آخر يذهب إليه ، وقرر أن يبقى في إحدى غرف نوم مضيفه الشاغرة. لا يستجيب جاتسبي لهذه التغييرات الجذرية في منزله لأنه ، عاطفياً ، ليس هناك حقاً. فهو لا يستطيع أن يشعر بالألفة في منزله لأنه ليس موطنه : إنه شكل من أشكال التقليد ، والتقليد موجه للخارج بقوة وعاجز عن تقديم أية مساحة لحياة المرء الداخلية.

أخيراً ، تكشف رواية "جاتسبي العظيم" ، في شخصية توم بوكانن ، الآثار النفسية المؤذية للنفسية الاستعمارية ، حتى على المتميزين ثقافياً والذين يستفيدون بوضوح من تلك النفسية. من الواضح أن توم هو الشخصية الأكثر امتيازاً ثقافياً في الرواية وعلى الرغم من افتقاده للشخصية اللبقة وسلوكه الذي لا يليق بسيد مهذب ، فإن لديه جميع المزايا الثقافية التي يوفرها العرق ، والاثنية ، والطبقة الاجتماعية والاقتصادية ، والجنس ، والأسرة ، والتعليم. بالإضافة إلى ذلك ، فإن ثروته الموروثة التي لم يضطر إلى أن يحرك ساكناً للحفاظ عليها ، هائلة. "على سبيل المثال" ، يذكر نيك أن توم "أحضر عدداً من مهور لعبة البولو من ليك فوريست Lake Forest. كان من الصعب فهم رجل في جيلي كان ممكناً أن يصبح غنياً بما فيه الكفاية للقيام بذلك. . . . حتى في الكلية كان تبذيره للمال يستدعي التوبيخ" (١٠ ؛ الفصل ١).

توم هو أيضاً الشخصية التي تصرح بكل علانية بمواقف وسلوكيات مرتبطة بالنفسية الاستعمارية. ومن ذلك، كما رأينا سابقاً، أنه يؤمن بقوة بتفوق البيض، وهي أيديولوجية استعمارية تعتمد على المغايرة مع غير البيض من أجل تبرير إخضاعهم. مقتبساً الكتاب العنصري "نشوء امبراطوريات الملونين" لـ غودارد، وهو استعارة أدبية لـ "مد اللون المتصاعد" لـ ستودارد (بروكولي ٢٠٨)، يقول نيك لتوم "نحن أوروبيون شماليون . . . ولقد أنتجنا كل الأشياء التي تساهم في صنع الحضارة ــــ أوه، العلم والفن وجميع تلك الأشياء" (١٨ ؛ الفصل ١)، ولكن "إذا لم نتنبه، فإن العرق الأبيض سيصبح . . . مغموراً تماماً" من جهة "هذه العروق الأخرى" (١٧ ؛الفصل ١).

بالإضافة إلى ذلك فإن توم طبقي، والاعتقاد بالتفوق المتأصل للطبقة العليا هو إحدى الوسائل التي تبرر هيمنة الاستعمار على الشعوب المستعمَرة. في الواقع، يكنّ توم الازدراء لجميع من هم دونه في الطبقة الاجتماعية، بما في ذلك "هؤلاء الأثرياء الجدد"، كما يسمي أولئك الذين اكتسبوا ثرواتهم الخاصة. فهو يرى أن "الكثير منهم مجرد مهربين كبار" (١١٤ ؛ الفصل ٦). ولئن كان صحيحاً أن بعض الناس اكتسبوا ثرواتهم من خلال التهريب في عشرينيات القرن العشرين، فالمعنى الضمني هنا هو أن الناس الذين لم يرثوا ثرواتهم، كما هو الحال مع توم، لا يمكن الوثوق بهم. إن عدم ثقة توم بجاتسبي، الذي يشير إليه توم خصيصاً بتعليقه حول الأغنياء حديثاً، هو نتاج طبقيته. وعدم الثقة هذا يظهر قبل وقت طويل من علم توم، ودهشته الهائلة عندئذ سببها أن جاتسبي ينافسه على محبة ديزي.

يعلم توم أن جاتسبي هو من منطقة ويست إيغ وليس عضواً في جماعته الخاصة، وهو تمييز اجتماعي يتضح بشكل مؤلم للقارئ، ولكن ليس على ما يبدو لجاتسبي، عندما يقوم توم واثنان من أصدقائه، على ظهور الخيل، بزيارة جاتسبي بعد ظهر أحد الأيام في منزله لاحتساء الشراب. يعامل ثلاثتهم جاتسبي بازدراء. صديق توم، السيد سلوان Mr. Sloane، لا يتكلم حتى مع جاتسبي، ولكنه فقط "استرخى بغرور في كرسيه" (١٠٨- ٩ ؛ الفصل ٦). عندما تصبح صديقة سلوان مخمورة وتدعو جاتسبي للانضمام إليهم لتناول العشاء، يهرع بها السيد سلوان خارجاً بينما يذهب جاتسبي للحصول على معطفه، ويغادر راكبو الخيل الثلاثة قبل أن يتمكن جاتسبي من الانضمام إليهم. يغضب توم للغاية لأن جاتسبي لا يدرك أنه غير مرغوب فيه: " 'يا إلهي، أعتقد أن الرجل قادم،' قال توم. 'ألا يعلم أنها لا تريده؟' " (١٠٩ ؛ الفصل ٦). لا يمكن لتوم تصور "أين بحق الشيطان" (١١٠ ؛ الفصل ١) يمكن أن تكون ديزي التقت بجاتسبي، ويبرر الأمر بالقول إن "النساء يتجولن كثيراً هذه الأيام"، وبالتالي يلتقين بـ "جميع أنواع الأسماك المجنونة" (١١٠ ؛ الفصل ٦). و يقف توم في قصر جاتسبي الهائل المفروش بسخاء والذي يحتل مساحة أربعين فداناً، ولكنه يعرف، وذلك صحيح تماماً، أن جاتسبي أدنى منه اجتماعياً. إن جهل جاتسبي بالفروق الاجتماعية التي هي في غاية الأهمية لتوم، هو الأمر المسؤول- إلى حد كبير- عن إشارات توم الهازئة إلى

حفلات جاتسبي، وممتلكاته، وأصوله الاجتماعية المحتملة. لأن توم يحتاج إلى أن يعرف الجميع بالضبط من أية ناحية هو يتفوق عليهم.

الطبقية، مثل العنصرية، أيديولوجية تغاير مع الآخرين، وهي حقيقة تتبين بوضوح خاص في اللغة التي يستخدمها توم عند الإشارة إلى جاتسبي. كما رأينا، يدعو توم ضيوف حفلات جاتسبي بـ "معرض وحوش برية" (١١٤؛ الفصل ٦)، أي مجموعات من الحيوانات. وهو يشير إلى سيارة جاتسبي بأنها "عربة سيرك" (١٢٨؛ الفصل ٧)، أي ما يستخدم لنقل الناس أو الحيوانات "الغريبة"، ويشير إلى جاتسبي بأنه "سمكة مجنونة" (١١٠؛ الفصل ٦). لا يمكن لجاتسبي أن يمتلك صفة الإنسان الكامل في نظر توم لأنه لا يمتلك المرتبة الاجتماعية التي تتطلبها تلك المكانة. فمن المؤكد أن مغايرة توم الطبقية مع جاتسبي هي أيضاً أحد الأسباب التي تجعل توم قادراً على التخلص منه دون التردد للحظة واحدة عندما يرسل ويلسون مسلحاً وممسوساً بالجنون إلى منزل جاتسبي، وهو يعلم أن ويلسون ينوي قتل جاتسبي ولكنه لا يتخذ أي خطوة لمنعه من ذلك.

تتوضح العلاقة بين الطبقية والنفسية الاستعمارية -بشكل خاص- في طبيعة معاشرة النساء التي يمارسها توم. فهو لا يختار امرأة من محيطه الثقافي الخاص. هو يغوي فقط نساء الطبقة العاملة: على سبيل المثال، "إحدى خادمات الغرف في فندق سانتا باربرا Santa Barbara Hotel" (٨٢؛ الفصل ٤)، حيث مكث توم وديزي فور عودتهما من شهر العسل؛ ميرتل ويلسون؛ والشابة "العامية {السوقية} لكن الجميلة" (١١٢؛ الفصل ٦) التي يحاول توم اصطحابها في حفل جاتسبي. يبدو أن ما يجذب توم إلى معظم هؤلاء النساء هو عجزهن، الذي يقوي سلطته. إذ بإمكانه أن يفعل ما يشاء معهن. فهو يكذب كثيراً على ميرتل، كما أنه يبقيها تحت طاعته. حتى إنه استطاع كسر أنفها والإفلات من العقاب. ويوحي السبب الذي كسر توم أنف ميرتل من أجله — لأنها تجرؤ على قول اسم ديزي؛ أي أنها تعتقد أنها جيدة مثل ديزي —بأن توم يعتبر نساء الطبقة العاملة "فتيات سيئات"، كائنات جنسية ولا شيء أكثر من ذلك، وهن في فئة منفصلة تماماً عن "فتيات جيدات" مثل زوجته وجوردان بيكر. لأن عشيقاته أقل مكانة اجتماعية، فيشعر أنهن لا يستأهلن الاحترام المخصص لنساء الطبقة العليا. وبعبارة أخرى نقول: إن طبقية توم وتمييزه على أساس الجنس مندمجان معاً، ومعاشرة النساء التي يقوم بها، هي شكل من أشكال المغايرة الطبقية مع الآخر. لأنه من ناحية وسط توم الثقافي المتميز، نساء الطبقة العاملة هن غريبات ثقافياً. أي أن إيذاء توم الطبقي لنساء الطبقة العاملة يماثل إيذاء المسؤول الأبيض الاستعماري العنصري لنساء السكان الأصليين المستعمَرين: يعرِّف كلاهما فرائسه على أنهن "فتيات سيئات"، ويتمكنان بذلك من المغايرة معهن، وبالتالي السماح لنفسيهما باستغلال ضحاياهم جنسياً بينما يعفيان نفسيهما من كل مسؤولية تجاه هؤلاء النساء باعتبارهن بشرًا.

openkanz.com

بالتأكيد، تتصرف ميرتل مثل الرعية الاستعمارية. يبدو أنها قد أضفت على ذاتها النفسية الاستعمارية التي لدى توم. ولكن لأنها في الدرجة السفلى من الهرم الاجتماعي، فإن تلك النفسية تضعفها وتجعلها غير حصينة على وجه الخصوص أمام توم: فهي ترى تفوقه الاجتماعي رصيداً قيماً إلى حد أنها ستفعل أي شيء للحفاظ عليه. نرى ميرتل تتصرف بوصفها رعية استعمارية على نحو واضح خلال الحفل الذي أقيم في الشقة الصغيرة المؤلفة من الغرف الثلاث التي يحتفظ بها توم من أجل لقاءاته الغرامية، حيث تقوم بنوعها الخاص من التقليد.

> كانت السيدة ويلسون . . . الآن ترتدي فستان ما بعد الظهيرة الكثير التزيينات والمصنوع من الشيفون بلون أصفر شاحب. . . .
>
> طرأ تغيير على شخصيتها أيضاً بسحر الثوب. . . . وتأثرت بذلك ضحكتها وإيماءاتها بشكل عنيف لحظة بلحظة. (٣٥؛ الفصل ٢).

تتخيل ميرتل نفسها تقلد سلوك الأغنياء جداً، فنراها تتذمر من صبي مصعد كما لو كان خادماً لها، "رافعة حاجبيها في حالة يأس من كسل الطبقات الدنيا. 'هؤلاء الناس! عليك أن تراقبهم دائماً،' " كما تقول (٣٦؛ الفصل ٢). ثم "اجتاحت المطبخ، مخلفة الانطباع أن عشرات الطهاة هناك ينتظرون أوامرها " (٣٦؛ الفصل ٢). من الواضح أن ميرتل تتصرف بهذه الطريقة المصطنعة لأنها تعتقد أن "ذاتها الحقيقية" ليست جيدة بما فيه الكفاية، لأنها تشعر أنها أدنى من توم وثلته الاجتماعية.

مهما يكن مدى الحرية والقوة التي تتيحها النفسية الاستعمارية لتوم، على أية حال، فإنها تأتي بتكلفة. إلى جانب الأضرار الروحية أو الأخلاقية الواضحة التي تسببها النفسية الاستعمارية للمحظيين ثقافياً من خلال تسهيلها وتوفيرها لمبررات سلوك غير أخلاقي، فإنه يمكنها أيضاً أن تنتج حياة معذبة داخلياً. هذا بالضبط ما تفعله تلك النفسية لتوم بوكانن.

لا يمكن أن يكون هناك تفوق ثقافي إذا لم يكن هناك دونية ثقافية تتباين معها. ولا أحد يجعل هذه الفكرة ذاتية أكثر من توم. فهو يتصرف كما لو كان وضعه الاجتماعي يتوقف على المغايرة مع جميع الآخرين "دونه" ثم إظهار "تفوقه" من خلال شكل من أشكال العدوان. وهو لا يحتضن مجرد أفكار عنصرية وطبقية متحيزة ضد المرأة فحسب؛ ولكن كما رأينا، يقوم باستمرار بإظهارها بعدوانية. وهي الطبيعة المتكررة والتافهة لهذه العروض التي تقترح وجود دوافع نفسية قوية.

على سبيل المثال ، يستغل توم بقسوة فقر جورج ويلسون، ليس فقط عن طريق سرقة زوجته، ولكن أيضاً بتعذيب جورج حول السيارة التي يود الأخير أن يشتريها من توم. يعتقد جورج أن بإمكانه بيع السيارة مجدداً للحصول على ربح هو في حاجة ماسة إليه، ولكن توم يتلاعب معه مراراً بشأن ما إذا كان سيسمح له بشراء

السيارة، حتى إنه يعرض عليه أن يبيعه سيارة جاتسبي الهائلة الفاخرة لكي يتوجب على جورج بالتالي التسليم بأنه لا يستطيع تحمل نفقة شراء تلك الأخيرة. في الواقع، توم غير قادر حتى على شراء جرو من رجل فقير مسن من دون إهانته لإثبات أن الرجل لم يخدع توم حول قيمة الكلب: "إليك مالك،" يرد توم بعنف بينما يعطي الرجل عشرة دولارات؛ "اذهب لشراء عشرة كلاب أخرى بذلك المال" (٣٢؛ الفصل ٢). هناك أمثلة أخرى كثيرة عن عداء توم غير اللازم والعلني تجاه تابعيه الاجتماعيين، ولكن النقطة المهمة هي أنه لن يحتاج إلى عرض تفوقه الاجتماعي بتلك العدوانية لو كان يشعر بالاستقرار تجاه ذلك التفوق.

إحدى تفسيرات عدم استقرار توم هو أنه من الغرب الأوسط Midwest، وبالتالي لا يستطيع أبداً أن يحقق المركز الثقافي الذي تحتله في عصره أسر النبلاء القدامى الأثرياء الذين عاشوا في الشرق منذ وصول أسلافهم إلى أمريكا منذ زمن طويل. تخرج توم من جامعة ييل، ولا بد أنه يعلم، مثل فيتزجيرالد الحقيقة المؤلمة كونه مواطناً من الغرب الأوسط في جامعة برينستون Princeton، فهذا هو النوع الوحيد من التفوق الثقافي الذي لا يستطيع أبداً الحصول عليه، مهما كان لديه من ملايين أو مهما بلغ البذخ الذي يعيش فيه. من هذه الناحية الوحيدة، توم هو نفسه آخر، وهذه حقيقة لا بد أنها تربكه على وجه الخصوص منذ انتقاله الجديد إلى الشرق. وأعتقد أن هذا الإدراك، سواء كان شعورياً أم لا، هو ما يجعله يشعر بأنه غير مستقر إلى حد أنه يحتاج إلى إثبات تفوقه الاجتماعي في كل فرصة يمكن تصورها.

يعي نيك مشكلته عندما يقول، في إشارة إلى تصريحات توم حول "نشوء إمبراطوريات الملونين"، "كان هناك شيء مثير للشفقة في تركيزه، كما لو لم يكن رضاه [رضاه عن ذاته] . . . كافياً بعد الآن" (١٨؛ الفصل ١). "شيء ما"، يضيف نيك، "كان يجعله يهتم سطحياً بأفكار قديمة كما لو كانت أنانيته المادية المتينة غير قادرة على تغذية قلبه الآمر [الديكتاتوري]" (٢٥؛ الفصل ١). لا يتمكن نيك من تفسير مشكلة توم، ولكننا نتمكن من ذلك: إن النفسية الاستعمارية التي تمنح توم القوة تقوض ثقته بنفسه أيضاً لأنها تقول له في نفس الوقت: "إذا لم تكن في القمة، فأنت نكرة" وتزيد انتباهه إلى أي طريقة قد لا يكون بها "في القمة".

مثلما آمل أنني قد بينت هذه القراءة لـ "جاتسبي العظيم"، فإنني لا أقترح أنه يمكن قراءة رواية فيتزجيرالد باعتبارها استعارة عن الاستعمارية، أو أنه يمكن أن نفسر شخصياتها باعتبارها بدائل رمزية عن أنماط استعمارية بالطريقة التي نفسر بها، على سبيل المثال، قصص هوثورن Hawthorne "الشاب غودمان براون " Young Goodman Brown (١٨٣٥) أو "حجاب الوزير الأسود" The Minister's Black Veil (١٨٣٦) وهي حكايات رمزية عن مفاهيم أخلاقية مجردة مثل الخير والشر. بدلاً من ذلك، أعتقد أن "جاتسبي العظيم" تكشف عن الطرق التي تعمل بها النفسية الاستعمارية، والتي تعتمد عليها الأيديولوجية الاستعمارية، ضمن الجبهة الداخلية للحفاظ على الاختلال

في توازن القوى الثقافية الذي تتميز به أمريكا منذ نشأتها.لأنه على الرغم من أن مؤسسي هذه الأمة انفصلوا عن الفلسفة السياسية الأنجلوأوروبية عندما وضعوا الدستور الأمريكي، إلا أنهم ورثوا الكثير من جوانب الفلسفة الثقافية الأنجلوأوروبية.

و يتمثل ذلك بوضوح تام في حقيقة ميراثهم في الاعتقاد بأن أعضاء العرق الأبيض هم شعب الرب المختار والحكام الطبيعيون في العالم. بعبارة أخرى، إنهم ورثوا الأيديولوجية الاستعمارية الأنجلوأوروبية، التي سمحت لمجموعة صغيرة من الدول الصغيرة — إنكلترا وفرنسا وإسبانيا والبرتغال وهولندا — بالسيطرة على معظم أنحاء الكرة الأرضية من منتصف القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن العشرين، وكذلك سمحت للأمريكيين البيض، بدورهم، بالسيطرة على أراضي الأمريكيين الأصليين التي نسميها الآن الولايات المتحدة الأمريكية وأن يأسروا الأفارقة عبيداً. من الصعب أن تذوي أيديولوجية بهذا القدر من النجاح. وكما توضح "جاتسبي العظيم"، إحدى الأسباب التي تجعل الأيديولوجية الاستعمارية ناجحة للغاية هو أنها مدعومة بخصائص نفسية معقدة تؤثر تأثيراً قوياً في الطريقة التي ننظر بها إلى أنفسنا والآخرين.

هل تهيمن النفسية الاستعمارية في أمريكا اليوم كما كانت عليه في رواية "جاتسبي العظيم" خلال عشرينيات القرن العشرين؟ بالتأكيد، لم تعد المغايرة مع الآخرين من المواطنين الأمريكيين مدعومة بالقانون، كما كانت عليه في التمييز القانوني الذي قهر جميع الأمريكيين غير البيض، والعديد من المهاجرين البيض، قبل حركة الحقوق المدنية في ستينيات القرن العشرين. واحترام الاختلاف الثقافي معزز من قبل حكومتنا ووسائل إعلامنا ونظامنا التعليمي إلى حد لم يكن من قبل أبداً. إن هذه التغييرات تشكل تحسناً كبيراً بالتأكيد.

و لكن رد فعل التفوق الأبيض، كما يشهد على ذلك، مثلاً، انتشار جماعات الكراهية العنصرية؛ واستمرار التمييز العنصري الخفي، على سبيل المثال، في مجال العمل والسكن والتعليم؛ والمغايرة مع آخرين من المشردين، ومحوهم عملياً من الوعي والوجدان الأمريكي؛ وجميع أشكال المغايرة مع الآخرين التي لا تزال مزدهرة في هذا البلد اليوم، توضح تماماً أن مشاريع أمريكا الاستعمارية الجديدة في جميع أنحاء العالم سوف تكون مصحوبة بأشكال استعمارية في الموطن لفترة طويلة قادمة. ذلك لأن النفسية الاستعمارية والأيديولوجيات التمييزية التي تدعمها هي جزء من ميراثنا التاريخي والثقافي، كما توضح "جاتسبي العظيم". وهذا واقع لا بد من أن يجابهه مجدداً كل جيل من الأمريكيين.

أسئلة لمزيد من التدريب: تطبيق نهج حقبة ما بعد الاستعمار على أعمال أدبية أخرى

تهدف الأسئلة الآتية إلى أن تكون نماذج تساعد على استخدام نقد حقبة ما بعد الاستعمار لتفسير الأعمال الأدبية المشار إليها أو غيرها من النصوص التي يختارها القارئ.

openkandi.com

١- حلل البرنامج المناهض للاستعمارية في رواية تشينوا أتشيبي "تتداعى الأشياء" Things Fall Apart (١٩٥٨). من أجل إنجاز هذه المهمة، ادرس تمثيل الرواية للحياة القبلية التي كانت موجودة في حقبة ما قبل الاستعمار في أفريقيا. ما الذي فُقد نتيجة الاتصال بالاستعمار؟ ما استراتيجيات المستعمِر في تلقين السكان المحليين طريقة تفكيرهم؟ لماذا كان المستعمِر ناجحاً للغاية؟

٢- بِمَ توحي "السيرة الذاتية لأمي" The Autobiography of My Mother (١٩٩٦) لـ جامايكا كينكيد عن الآثار الاجتماعية والنفسية للاستعمار على المستعمِر (فيليب وموبرا Philip and Moira)، وبالدرجة الأولى، على المستعمَر؟ حلل، على سبيل المثال، مشاكل الفساد والانقسام الطبقي والتعليم الاستعماري كما تظهر في توصيف كل من زويلا Xuela، الراوية؛ والدها وزوجة أبيها؛ عشيقها، رولان Roland؛ والسيد والسيدة لابات Monsieur and Madame LaBatte. كيف يمكن لزويلا الصمود نفسياً وتحقيق الاستقلال الشخصي والثقة بالنفس؟

٣- حلل موضوعي انعدام ألفة الموطن والتقليد كما يظهران في رواية في إس نايبول V.S. Naipaul "الرجال المقلدون" The Mimic Men (١٩٦٧). من أي ناحية يمكننا القول: إن الاستعمار قد سرق من الراوي الشعور بالاستقرار مع ذاته أو أي شعور بذاته؟ كيف يحاول الراوي العثور على هوية ما؟ هل ينجح أو يفشل ولماذا؟ كيف تكشف لغة الراوي (اختيار الكلمات، اللهجة، والصور الأدبية) عن بعده العاطفي وتجربته الخاصة، وماذا يضيف ذلك إلى فهمنا للرواية؟

٤- كما رأينا سابقاً، تعتبر رواية "عدو" لـ جيه إم كوتسيا (١٩٨٨) استجابة ما بعد استعمارية لرواية "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو (١٧١٩). كيف يتجسد ذلك بالضبط في رأيك؟ من أي نواح تعتبر رواية "روبنسون كروزو" استعمارية، وكيف تقوض رواية "عدو" تلك الأيديولوجية؟ لاحظ خصوصاً ما توحي به رواية كوتسيا حول طبيعة السرد الزلقة، أي كيف يمكن أن تصبح قصة "واحدة" قصصاً عديدة مختلفة، اعتماداً على كيفية سردها ولأي غرض ومن أية وجهة نظر. ماذا يعني هذا بالنسبة إلى قوة القصص، وخصوصاً تلك التي تُنشر وتُقرأ على نطاق واسع؟

٥- ماذا تكشف رواية "فرانكنشتاين" لـ ماري شيلي (١٨١٨) عن العمليات الأيديولوجية والنفسية للمغايرة مع الآخرين؟ على سبيل المثال، كيف يمكن لتصوير شيلي لنبلاء أوروبا مالكي الأراضي، والذين يتجسدون في ألفونس فرانكنشتاين Alphonse وعائلته، أن يمثل الذات "الحقة" في تغاير مع "آخر" أجنبي يتمثل، على سبيل المثال، في شخصية التاجر العربي (من بين جملة أمور أخرى، لاحظ التباين بين التاجر العربي وزوجته المسيحية) *، وشخصيات الفلاحين الذين ربوا إليزابيث Elizabeth، والفلاحين الذين عاش بينهم فيكتور Victor

* يجب التنويه هنا إلى أن التاجر كما جاء في رواية شيلي تركي و ليس عربياً، أما زوجته فهي نصرانية عربية من سبايا الحرب.

بينما كان يعمل على الوحش الأنثى، والفلاحين الذين التقى بهم بعد وفاة كليرفال Clerval؟ من أي نواحٍ يمكننا اعتبار صافي Safie مقاومةً للقهر الاستعماري؟ من أي نواحٍ يمكن أن نعتبرها ساعية إلى ذلك؟ كيف يمكننا أن نفسر الوحش في هذا السياق؟ هل يمكن اعتباره ناقداً للرواية في حقبة ما بعد الاستعمار، "الآخر" الفاقد الألفة الذي لن يقبل بالهيمنة الاستعمارية؟ من أي نواحٍ لا يناسبه هذا الدور؟

ملاحظات

١- بصفة عامة، يشير تعبير "حقبة ما بعد الاستعمار" باعتباره مصطلحاً تاريخياً إلى وقف السيطرة الاستعمارية من بلد ما تجاه بلد آخر. لذلك نجد هناك إشكالية في هذا المصطلح. لأنه وكما جاء في هذا الفصل، فإن وقف السيطرة الاستعمارية_أي تحرر بلد مستعمَر عن طريق إجلاء قوات المستعمِر العسكرية والحكومية __ لا يؤدي تلقائياً إلى وقف الاستغلال الثقافي، أو الاجتماعي، أو الاقتصادي للبلد المحرر الذي تقوم به البلدان الأكثر تقدما تكنولوجياً. كما أنه من الصعب أن نقول إن بلداً ما محرر تماماً بالوقت الذي يجري استغلاله مثلاً عن طريق شركات متعددة الجنسيات، وذلك بالاستفادة غير المنصفة من الأيدي العاملة الرخيصة، ومن افتقار ذلك البلد إلى قوانين حماية البيئة. إن استخدامنا لمصطلح "حقبة ما بعد الاستعمار"، كما نفعل هنا، لتسمية الإطار النظري المستخدم لتحليل الأدب ونتاجات ثقافية أخرى، فإننا لا نقيد أنفسنا بتلك النصوص المكتوبة بعد توقف السيطرة الاستعمارية. لكن على النقيض من ذلك، فإننا نهتم في تحليل الكتابة التي كانت "نتيجة" للاستعمار، وهذا يعني أننا مهتمون بالأدب المكتوب في أي مرحلة تلي الاحتكاك الأولي لبلد ما مع الجائر المحتل.

٢- من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن مفهوم الوعي المزدوج جرى التعبير عنه لأول مرة في عام ١٩٠٣ عن طريق الكاتب الأمريكي الأفريقي دبليو إي بي ديبوا في كتاب "نفوس المجتمع الأسود" The Souls of Black Folk.

٣- غالباً ما يُستخدم المصطلحان "الإمبريالية" و" الاستعمار" اليوم على نحو متبادل. على أية حال، عندما كانت بريطانيا لا تزال تملك قبل الحرب العالمية الثانية أراض استعمارية واسعة، كان التمييز بين المصطلحين واضحاً تماماً. تعني الإمبريالية، بالمعنى الدقيق للكلمة، نظام بناء إمبراطورية ما و الحفاظ عليها (أي مجموعة من الأراضي تحت سيطرة حاكم أوحد) عن طريق وسائل متعددة مثل الفتح العسكري، والسيطرة على الموارد المائية، والتحكم في الأسواق العالمية، والاستعمار. أما الاستعمار (أي التوسع في السيطرة على الأراضي عن طريق تأسيس المستعمرات) فهو مجرد نموذج واحد للإمبريالية. وخلال العقود منذ الحرب العالمية الثانية، فإن مفاهيم مثل الاستعمار الثقافي، والاستعمار الجديد، والإمبريالية الثقافية- التي تنطوي جميعها تحت السيطرة الاقتصادية والثقافية لمجتمع ما عن طريق مجتمع آخر بدون التوسع في الهيمنة الجغرافية_أضفت الضبابية على التمييز بين مصطلحي "الإمبريالية" و "الاستعمار".

obeikandi.com

For further reading

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures.* New York: Routledge, 1989.

———, eds. *The Post-Colonial Studies Reader.* New York: Routledge, 1995.

Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. New York: Oxford University Press, 1995.

Irele, F. Abiola. *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora*. New York: Oxford University Press, 2001.

LaCapra, Dominick, ed. *The Bounds of Race*: *Perspectives on Hegemony and Resistance.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991. (See especially Kwame Anthony Appiah's "Out of Africa: Topologies of Nativism," 134–63; Anne McClintock's " 'The Very House of Difference': Race, Gender, and the Politics of South African Women's Narrative in *Poppie Nongena,*" 196–230; Stephen Clingman's "Beyond the Limit: The Social Relations of Madness in Southern African Fiction," 231–54; Jose Piedra's "Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference," 278–310; and Satya P. Mohanty's "Drawing the Color Line: Kipling and the Culture of Colonial Rule," 311–43.)

Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. New York: Routledge, 1998.

Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo, and Lourdes Torres, eds. *Third World Women and the Politics of Feminism.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Poddar, Prem, and David Johnson, eds. *A Historical Companion to Postcolonial Thought in English*. New York: Columbia University Press, 2005.

Tiffin, Helen. "Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse." *Kunapipi* 9.3 (1987): 17–34.

For advanced readers:

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

———. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.

Braithwaite, Kamau. *The History of the Voice.* 1979. Rpt. *Roots.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

Cohen, Jeffrey Jerme, ed. *The Postcolonial Middle Ages*. New York: Palgrave, 2001.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth.* 1961. Trans. Constance Farrington. New York: Grove, 1963.

Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York: Columbia University Press, 1998.

Goldberg, David Theo, and Ato Quayson, eds. *Relocating Postcolonialism*. Malden, Mass.: Blackwell, 2002.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1994.

———. *Orientalism.* New York: Pantheon, 1978.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics.* New York: Routledge, 1987.

Taylor, Patrick. *The Narrative of Liberation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.

Walcott, Derek. "The Muse of History." *Is Massa Day Dead?: Black Moods in the Caribbean.* Ed. Orde Coombs. New York: Anchor, 1974.

Williams, Patrick, and Laura Chrisman, eds. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader.* New York: Columbia University Press, 1994.

Notes:

1. As a historical term, the word *postcolonial* generally refers to the cessation of colonialistdomination of one country by another. It is thus a problematic term. For as this chapter explains, the cessation of colonialist domination—the liberation of a colonized nation by the removal of the colonizers' military and governmental forces—does not automatically result in the cessation of the cultural, social, or economic exploitation of the liberated nation by more technologically developed countries. And it is difficult to say that a nation is truly postcolonial if it continues to be exploited by, for example, multinational corporations taking unfair advantage of its cheap labor and its lack of environmental protection laws. By employing the term *postcolonial*, as we do here, to name a theoretical framework used to analyze literature and other cultural productions, we are not limiting ourselves to texts written after the cessation of colonialist domination. Rather, we're interested in analyzing writing produced *as a result of* colonization, which means we're interested in literature written at any time following a nation's initial contact with a colonialist oppressor.

2. It is interesting to note that the concept of double consciousness was first articulated in 1903 by African American writer W. E. B. DuBois in *The Souls of Black Folk.*

3. Today, the words *imperialism* and *colonialism* are often used interchangeably.

Before World War II, however, when Britain still had extensive colonial holdings, the distinction between the two terms was fairly clear. Strictly speaking, imperialism is the system of forming and maintaining an empire (a collection of territories under the control of a single ruler) through such means as military conquest, the control of natural resources, the control of world markets, and colonization. Colonialism (the extension of territorial control through the establishment of colonies) is merely one form of imperialism. In the decades since World War II, however, such concepts as cultural colonization, neocolonialism, and cultural imperialism—all of which involve the economic and cultural domination of one society by another without the extension of territorial control—have blurred the distinction between the terms *imperialism* and *colonialism*.

Works cited:

Achebe, Chinua. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness*.” *Massachusetts Review* 18 (1977): 782–94. Rpt. in *Hopes and Impediments, Selected Essays.* New York: Anchor, 1989. 1–20.

———. *Morning Yet on Creation Day.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1975.

Austen, Jane. *Mansfield Park*. London: T. Egerton, 1814.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture.* New York: Routledge, 1994.

Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. New York: Alfred A. Knopf, 1991.

Bruccoli, Matthew J. “Explanatory Notes.” *The Great Gatsby*. 1925. New York: Macmillan, 1992. 207–14.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1902. New York: Norton, 1988.

DuBois, W. E. B. *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*. 1903. New York: Kraus, 1973.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby.* 1925. New York: Macmillan, 1992.

Gordimer, Nadine. *My Son’s Story*. New York: Farrar Straus Giroux, 1990.

McClintock, Anne. “The Angel of Progress: Pitfalls of the Term ‘Post-colonialism.’ ” *Social Text* (Spring 1992): 1–15. Rpt. in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Eds. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994. 291–304.

Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

———. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1993.

Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Deutsch, 1966.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism.* New York: Knopf, 1994.

———. *Orientalism.* New York: Pantheon, 1978.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones, 1818.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism.” *Critical Inquiry* 12.1 (1985): 43–61. Excerpted in *The Post-Colonial Studies Reader*.

Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995. 269–72.

Tiffin, Helen. “Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse.” *Kunapipi* 9.3 (1987): 17–34. Excerpted in *The Post-Colonial Studies Reader.* Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995. 95–98.

openarab.com


obeikandl.com

الفصل الثالث عشر

فهم المغزى العام

Gaining an overview

إذا كنت قد قرأت العديد من الفصول السابقة، قد تشعر بالإشباع نظرا لضخامة المعلومات التي اكتسبتها، ونظراً لتداخل النظريات النقدية بعضها ببعض. ولا تشكل الأسئلة التالية تلخيصا للمدارس النقدية التي جرت مناقشتها في هذا الكتاب، ولكنها وسيلة تعينك على ترتيب أفكارك حول ما تعلمته، وتقرير النظريات التي تود ممارستها ومتابعتها. وبلا شك، فإن الفقرة الخاصة بعنوان "بعض الأسئلة التي يطرحها النقاد حول النصوص الأدبية" وفقرة "مزيد من الأسئلة للتدريب" أعم وأشمل من الأسئلة المدرجة أدناه، (فالفصول السابقة تقدم خطوطاً واضحة لتطبيق النظريات النقدية المعنية). ولكن الأسئلة التالية تقدم لك موجزا مختصرا عن النظريات النقدية التي درسناها، وبالتالي فهي فرصة لاكتساب لمحة عامة حول أوجه التشابه والاختلاف بين النظريات النقدية.

"نظرية التحليل النفسي": كيف يصاغ النص بواسطة تمثيل صراعات الشخصيات، وحاجاتها، ورغباتها النفسية (بشكل متعمد أو غير متعمد)، أو (صراعات الكاتب وحاجاته ورغباته)؟

"النظرية الماركسية": كيف يصاغ النص بواسطة تمثيل الرأسمالية والطبقية (بشكل متعمد أو غير متعمد)؟ وهل يعزز تمثيل من هذا النوع عقائد هذه الأيديولوجيات الاقتصادية – الاجتماعية القمعية أم أنه يقلل من شأنها؟

"النظرية النسوية": كيف يصاغ النص بواسطة تمثيل الأعراف والقيم الذكورية (بشكل متعمد أو غير متعمد)؟ وهل يعزز تمثيل من هذا النوع هذه الأعراف والقيم القمعية أم يقلل من شأنها؟

"نظرية النقد الجديد": هل النص عمل أدبي ضخم؟ أي هل يتمتع بالوحدة العضوية ويتضمن موضوعاً ذا أهمية عالمية؟

"نظرية استجابة القارئ": كيف يتوصل القراء إلى معنى النص؟ وما العلاقة بين هذا المعنى والنص؟

"النظرية البنيوية": ما نظام البنى التحتية (نضرب مثالا على ذلك: الأسلوب القديم والنموذج والأسلوب الروائي المنطقي)الذي نفهم النص من خلاله؟ يشير النقاد البنيويون غالباً إلى البنى التحتية من خلال ذكر القواعد، والتي يجري التعبير عنها باعتبارها نوعاً من " الصيغ الرياضية" التي تمثل وظائف الشخصيات وأفعالهم.

"النظرية التفكيكية": ماذا نتعلم من عقائد النص (الإيديولوجيا) التي تعمل في النص من خلال تحليل تناقضات النص الداخلية بدلاً من محاولة فك هذه التناقضات وتحويلها إلى المحور الاساسي؟

obeikandi.com

"النظرية التاريخية الحديثة": كيف يشارك النص في رواية التاريخ؟ وما الدور الذي يلعبه النص في تداول أسلوب الحديث السائد في الثقافة المنتجة للنص (أنماط استخدام اللغة المتعلقة بأفكار وعقائد معينة والحركة التحريرية وتأسيس المسيحية والتفوق العرقي الأبيض)، وكيف يختلف النص باختلاف زمان متلقيه؟

"النظرية الثقافية": ما وظيفة النص الثقافية بالنسبة للإنتاج الثقافي للطبقة الكادحة (كالقصص والأفلام الشعبية) بالمقارنة مع إنتاجها للثقافة ذات المستوى الرفيع (كأدب رجال الدين)؟ وكيف يحول النص العقائد (الأيديولوجيات) التي تعزز أو تقلل من شان أسس القوى السياسية والاجتماعية فترة نشر النص أو فترة تلقيه؟

"نظرية المثلية الجنسية": كيف يصاغ النص عبر تمثيل المثلية الأنثوية والمثلية الذكورية والشذوذ الجنسي (على نحو متعمد أو غير متعمد)؟ وهل يعزز هذا التمثيل الميل نحو الجنس الآخر أم أنه يقلل من شأنه؟ كيف يوضح النص عجز أساليب تفكيرنا التقليدية عن استيعاب الميول الجنسية المختلفة وتوجهاتها؟

"النظرية الأمريكية- الأفريقية": كيف يصاغ النص عبر تمثيل التمييز العنصري والعرقي (بشكل متعمد أو غير متعمد)؟ وهل يعزز هذا التمثيل العقائد الفكرية للتمييز العنصري أم أنه يقلل من شأنها؟

"نظرية حقبة ما بعد الاستعمار": كيف يصاغ النص عبر تمثيل الفروق الثقافية؟ (كيفية تشكيل الهوية الفردية بتداخل العرق، والطبقة الاجتماعية، والجنس، والنوع، والميول الجنسية، والدين، والأعراف، والمعتقدات الثقافية)؟ وهل يدعم هذا التمثيل أفكار المستعمر أم يقلل من شأنها؟

على الرغم من أن هذه الأسئلة تسلط الضوء على فهم النصوص الأدبية فقط، لكنني واثقة من إدراك القارئ التام بأن كل زاوية من هذه النظريات تغير نظرتنا إلى أنفسنا وإلى العالم من حولنا. ولنطرح مثالاً واحداً، فإن النقد الأمريكي الأفريقي يحثنا على النظر فيما نتعلمه من التفكير في الطرق التي يرسم بها العرق (تقبلنا للفوارق العرقية ، وتاريخ التمييز العنصري في أمريكا) هويتنا الفردية والتشاركية وعلاقاتنا الشخصية وتاريخنا ونتاجنا الثقافي في الأدب ،على سبيل الذكر لا الحصر. وبذلك نجد أن النظريات النقدية توسع مداركنا للتجربة الإنسانية على نحو عام، وليس مداركنا للأعمال الأدبية فقط، على الرغم من أنها غاية عظمى في حد ذاتها.

بالتأكيد تكون قد لاحظت حتما أن بعض المدارس النقدية المذكورة لها توجهات سياسية صريحة، تهدف إلى تحسين المجتمع بشكل أو بآخر. وبعض النظريات تصنف نفسها بأن توجهاتها "لاسياسية" فهي تنحرف عن القوى التي ترسم التاريخ والسياسات. وتعتبر النظرية النقدية الحديثة، والتي ذاع صيتها في الدراسات الأدبية في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي مثالا واضحا على هذا النوع من المدارس، حيث كانت القيم الجمالية فقط مصب اهتمامها. إلا أن معظم النظريات النقدية ترى أن جميع النظريات قائمة على وقائع تاريخية ودوافع سياسية سواء أكان أتباع هذه النظريات مدركين لهذه الوقائع والدوافع أم لا.

obeikandl.com

على سبيل المثال، ترى العديد من النظريات ذات التوجهات السياسية، أن مجرد خلق مملكة جمالية بحتة للتحليل الأدبي هو في حد ذاته حركة سياسية تعكس رغبة الهروب من التاريخ، رغبة في إيجاد فسحة "آمنة" يشعر فيها المرء بالأمان من المجهول والواقع المرعب. كما وأن الممارسات النقدية التي تتجاهل السياسة لا يمكنها أن تعزل نفسها عنها. إنها تحمي بشكل اعتباطي أسس القوى، وذلك بتحويل انتباهنا بعيدا عن هذه الأسس. بناءً على هذا فإن صعود النظرية النقدية إلى القمة ليس أمرا غريباً، وكذا الحال بالنسبة لتأسيس النظرية البنيوية في النقد بعد الحرب العالمية الثانية، عندما وصل الخوف من الكوارث الكونية ذروته، وبالتالي كان الإيمان بعالم فكري سرمدي بعيد عن كوارث البشر فكرة جذابة. والحق أن النظريات النقدية "اللا السياسية" تخدم في الواقع تركيبة القوى المحافظة.

وبالإمكان – قياسا على ذلك– تحليل الجذور التاريخية والدوافع السياسية لأية نظرية نقدية. فمن الطبيعي أن تكون هذه الجذور والدوافع أشد وضوحا في بعض النظريات من سواها. فقد نشأت النظريات النقدية التالية بشكل مباشر امتداداً لحركات سياسية: النظرية المناهضة للمرأة، و النقد الأمريكي الأفريقي ونظرية المثلية الجنسية. وهذه الحركات هي على التوالي: حركة تحرر المرأة، وحركة الدفاع عن حقوق أصحاب البشرة الداكنة، وحركات الحرية الجنسية للمثليين في أواخر الستينيات، على الرغم من أن الجذور الفكرية لهذه المدارس النقدية قديمة قدم الصراع على المساواة باختلاف الجنس والعرق والتوجهات الجنسية. ونجد أيضا أن النظرية الماركسية في النقد جاءت ردة فعل على الظلم الاجتماعي، وكذلك الحال لكل من النظرية التاريخية الحديثة والنظرية الثقافية ونظرية ما بعد الاستعمار.

من جهة أخرى، تعتمد التوجهات السياسية أو "اللا سياسية" للنظريات النقدية القائمة على التحليل النفسي ونظرية استجابة القارئ ونظرية التحليل البنيوية، تعتمد بشكل كلي على الناقد ذاته، والغرض من استخدام هذه النظرية. فالقراءة التحليلية النفسية، مثلا، في الفصل الثاني لرواية "جاتسبي العظيم" هي قراءة "لاسياسية" (فهي تتجاهل كل ما هو سياسي، وبالتالي فهي لا تسعى إلى تغيير الوضع السياسي الراهن)، لأنها تركز على الفشل الوظيفي في الحب بوصفه خللا فرديا أو عائلياً. ولو أنني درست تصوير الرواية للخلل الوظيفي في الحب نتيجة للثقافة الأمريكية الحديثة – أو نتيجة لتقاطع الرأسمالية والسيطرة الذكورية وقوى عقائدية مختلفة –لكنت توصلت إلى قراءة تحليلية سياسية بحتة (قراءة تحليلية ماركسية أو نسائية طبقا لطريقة تركيزي على المقال).

ويمكن أن يكون لنظرية استجابة القارئ دور"لا سياسي" إذا ما ركزنا على كيفية استخلاص النص لتجارب قراءة محددة، كما هو الحال في القسم المعني بآثار النص المقروء في الفصل السادس. وباستطاعتنا أن نضفي عليها بعدا سياسيا إذا ما نظرنا إلى كيفية تأثير الدوافع العقائدية في طريقة استقراء النص لأجيال كاملة من النقاد. وقد

openkuwait.com

تكون النظرية التحليلية البنيوية النقدية "لا سياسية" إذا استخدمت في عرض التخبط الموجود في النص، وعدم القدرة على تفسير المعنى الدقيق للنص، وبالتالي يفتقد النص للمعنى بشكل حرفي. وبما أن النص ينقصه المعنى فحتما ينقصه البعد السياسي. بينما تعتبر النظرية التحليلية البنيوية أداة سياسية خطيرة في أيدي محللين آخرين حيث تستعمل لكشف التناقضات العقائدية – السياسات المخفية– في النص، كما رأينا في القراءة التحليلية لرواية "جاتسبي العظيم" في الفصل الثامن.

ختام القول هو أن معنى كل نظرية نقدية وقوتها يعتمدان بشكل أساسي على القارئ. وهذه النظريات النقدية ليست إلا أدوات بين يديك، لا أكثر ولا أقل. وبإمكانك اختيار نظرية واحدة وتفسير الأدب من خلالها، أو قد تصبح بارعا في تطبيق نظريتين أو أكثر، أو تجميع مفاهيم النظريات كلها في تفسير عمل أدبي واحد. فقد تتوصل إلى قراءة عن الأمريكيين الأفارقة مستمدة من مبادئ النظرية الماركسية ونظرية التحليل النفسي والنظرية النسوية لتفسير الفوارق العرقية في أي عمل أدبي. أو قد تتوصل إلى قراءة نسوية مستمدة من مبادئ النظرية النقدية لمرحلة ما بعد الاستعمار أو نظرية استجابة القارئ لتحليل ما قد تجده خطأ شائعاً في فهم عمل أدبي لكاتبة من الهند الغربية. ومن المنطقي قولنا: إنك إذا أردت أن تبرع في تطبيق بعض النظريات الأدبية فعليك أن تجد نوعا من التآلف بينك وبين النظريات المستمدة منها. إذ يعتمد الكثير من نقاد النظرية الماركسية والنظرية النسوية ونظرية مرحلة ما بعد الاستعمار ونظرية الشذوذ الجنسي على الهيكل النظري لبعضهم البعض، كما يعتمدون على نظريات أخرى كالتحليل النفسي والنظرية التفكيكية ونظرية استجابة القارئ وعلم السيمائيات لتحليل الكم الهائل وأساليب القمع وطرقه، ومقاومة هذا القمع.

وتعتمد النظرية أو النظريات التي ترغب في تطبيقها على قراءة معينة على عاملين جوهريين: أولا- قدرتك على تطبيق النظرية. ثانيا- النص الذي ستطبق عليه النظرية. فإنتاج قراءة جيدة يتطلب مواءمة بينك وبين النظرية، وكذلك مواءمة بين النظرية المختارة والنص. حيث لا يمكن تطبيق جميع النظريات النقدية على جميع النصوص بذات الدرجة. لذا فجزء من مهارتك مرتبط بمعرفة الوقت المناسب لتطبيق النظرية المناسبة. وكأية مهارة مكتسبة فالأمر يستحق التدريب. ولا تجعل المصاعب الأولية تعيق تقدمك لأن أوتار الكمان تحتاج إلى الرص قبل أن تتعلم أن تعزف عليها مقطوعة لموتزارت.

وليسمح لي القارئ بتقديم تحذير آخر، لا تستهن بأية نظرية لاحتوائها على بعض العيوب. لأنه من السهل جدا اكتشاف الأخطاء في النظريات النقدية. فجميعها يحتوي على النواقص وهذا ما يجعلها نظرية غير حقيقة. إذ كيف يمكن للعمل الأدبي أن يصبح السياق الذاتي لنفسه ، بحسب قول نقاد النظرية الحديثة؟ ألا يعدّ هذا الأمر سخفاً منطقياً، أو خرق لتعريف السياق؟ وكيف تحذف نظرية التحليل النفسي العوامل الاجتماعية في تكوين النفس

وتهميشها، في حين أن العائلة في حد ذاتها –التي تتحمل دورا في تكوين النفس وفقا لنظرية التحليل النفسي– هي بنية اجتماعية ؟

إن إيجاد الأخطاء في نظرية ما، لا يجعل منها بالضرورة أقل فاعلية في التفسير الأدبي. فلو تدربنا على كشف العيوب بسرعة في العملية التعليمية فإننا سنتناسى الفائدة الضخمة لهذه النظريات بسبب النزعة المتزايدة في الاستغناء عن هذه النظريات، والتي تتغذى على رغبتنا المقبولة بسبب حاجتنا لتقليل شعورنا بالخضوع للنظريات النقدية. يبدو هذا المنطق مغريا، ولكنه محبط للمساعي الذاتية: فليس من الضروري إذاً أن أبرع فيها، أو أن أقلق حيال صعوباتي التي تنشأ فيها. لذا أناشد القارئ بشدة أن يؤخر استعمال "الأسلوب النقدي" قليلا، على الأقل إلى أن يكتسب معرفة شاملة بهذه النظريات وتطبيقها في تفسير الأدب.

وقبل أن أترككم لتقوموا بتلك القراءات بأنفسكم، أود أن أروي لكم تجربة مررت بها مؤخراً أعتقد أنها تعكس الطبيعة الشخصية والسياسية للنظرية النقدية في التفسير الأدبي. لقد وصفت مرة، وباختصار، النظرية النسوية والنظرية النقدية لحقبة ما بعد الاستعمار ونظرية الشذوذ الجنسي في رواية "جاتسبي العظيم" لصديق لي مولع بقراءة الأدب، ولكنه لا يفقه شيئا في النقد. ما لبث أن سألني صديقي "هل تنسجم إحدى هذه النظريات التي طبقتها في كتابك مع الرواية؟" فسارعت مجيبةً "جميعها"، ثم وضحت كلامي قائلة لم أكن لأطبق نظرية على عمل أدبي إن كانت تسيء إليه". ثم قال" لا، أنا أعني هل اكتشفت جميع النظريات شيئا خاطئا في الرواية؟"

الآن اتضحت الفكرة أمامي، إنه على حق !جميع النظريات التي استعملتها جعلتني أستنتج أن الرواية تحتوي على عيوب من الناحية الأيديولوجية بشكل أو بآخر. ولو حاولت أن أجمع هذه العيوب معاً لوصلت إلى عبارة من هذا القبيل: إن رواية "'جاتسبي العظيم' رواية تتسم بالطبقية، و متحيزة جنسيا، وعرقية، ورافضة للشذوذ الجنسي، و استعمارية، وهي رواية تحاول تزيين مساوئ الرأسمالية وتمجيد الخلل الوظيفي في الحب، وإن لم يكن هذا كافياً، فهي تخلق قراءة غامضة تدفعنا إلى إسقاط معتقداتنا ورغباتنا على النص." ولكن هذه الرواية أيضاً هي إحدى الروايات تأثيرا في المشاعر، لأنها مكتوبة على نحو رائع، ولطالما كانت قراءتها من دواعي سروري. فكيف يعقل هذا؟

و قد يكون السؤال الأفضل هو : وكيف لا يعقل هذا؟ فقد ينكر قلة من النقاد استحواذ فيتزجيرالد على أفضل حس أدبي مرهف بين الكتاب الأمريكيين، أو قد ينكرون أن رواية "جاتسبي العظيم" هي إحدى أفضل الروايات كتابةً وصياغةً. وفي الوقت نفسه نجد أن هذه الرواية كتبت في عام ١٩٢٤ بقلم شاب أبيض يكافح من أجل الالتحاق بالطبقات الاجتماعية الراقية، ومن أجل الحصول على المكانة الأدبية التي لم ينعم بها طيلة حياته.

obeikandl.com

وإذا أردنا الاعتماد على المؤلفين الذين كتبوا سيرة حياته، متضمنين المؤلفين الذين أبدوا إعجابهم بأعماله وتقديرهم للصعوبات التي واجهها في حياته، فإننا نجد أن فيتزجيرالد هو الكاتب الذي نال من التحيز الأيديولوجي ما لم ينله غيره من الكتّاب. وكيف لا تتبلور هذه العناصر في العمل الذي وصفه بأعظم منجزاته والذي سكب فيه روحه بشكل كلي؟ وإن حاول فيتزجيرالد إخفاء هذا التحيز الأيديولوجي في الرواية فإن هذا التحيز لا ينفك يظهر للعيان بشكل أو بآخر، لأن رواية "جاتسبي العظيم" تهدف إلى رسم ملامح العشرينيات من القرن الماضي من جيل المؤلف- أو على الأقل النخبة البيضاء من معارفه- وقد كان فيتزجيرالد مراقباً للسلوك الإنساني بدقة متناهية. وباختصار، تخللت هذه الفترات عيوب أيديولوجية كثيرة وإن لم يكن الكاتب جزءاً منها.

ولكنني لم أر يوما أن هذه العيوب، كما وصفها صديقي، على أنها " شيء خاطئ في الرواية". لقد كنت متحمسة جداً تجاه قدرتي على رؤية الفظيع من الأيديولوجيات السائدة التي كشفت نظرياتي الستار عنها، لدرجة أنني نسيت ما بها من فظاعة. نعم . يجب ألا نتجاهل أن محور الرواية هو فظاعة الفكر الأيديولوجي ؛ لأن الرواية تعد تحفة فنية. وهذا هو التناقض الذي أطمح إلى الحفاظ عليه وأنا أُبدي إعجابي بالبراعة الفنية الفريدة في رواية "جاتسبي العظيم" وفي النظريات التي تكشف لي درجات متعددة من القلق والخوف في النص. والحفاظ على هذا التناقض في رواية فيتزجيرالد، وفي الأدب كافة، هو أحد أهم أسباب المتعة النابعة عن القراءة بعين تحليلية. قد تكون هذه الخبرة مكتسبة، وبالتالي أكون سعيدة لو أن هذا الكتاب الذي بين يديك أعانك على اكتساب شيء منها.

ثبت المصطلحات

عربي– إنجليزي

أ

الأيقونة	Icon
الأثر	Trace
الاختلاف الجنسي	Sexual difference
الآخرفي نقد التحليل النفسي عند لاكان	Other, the, in Lacanian psychoanalytic criticism
الإدراك الانتقائي	Selective perception
إدراك المثلية الذكورية	Gay sensibility
أدوار الجنسين التقليدية	Gender roles, traditional
الأيديولوجية الذكورية	Patriarchal ideology
ارتداء ملابس الجنس الآخر	Cross-dressing
ارتداء ملابس الجنس الآخر	Drag
ارتداء ملابس الجنس الآخر	Transvestitism
الإرجاء	Deferral
الإرجاء و الاختلاف	*Différance*
الأزواج المثلية الجنس المحاكية لرجل و امرأة في اللباس و الصفات	Butch-femme couples
الأساطير	Myths
أساطير السعي وراء أهداف	Quest myths
الاستبدال/الترحيل في نقد التحليل	Displacement in Lacanian psychoanalytic criticism,

obeikandl.com

English	العربية
	النفسي عند لا كان
Displacement in classical psychoanalytic criticism,	الاستبدال/الترحيل في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Orientalism	الاستشراق
Metaphors in New Criticism	الاستعارة في نظرية النقد الجديد
Metaphors in Lacanian psychoanalytic criticism	الاستعارة في نقد التحليل النفسي عند لاكان
Colonization	الاستعمار
Colonization, cultural	الاستعمار الثقافي
Colonization of consciousness	استعمار الوعي
Colonialism	الاستعمارية
Neocolonialism	الاستعمار الجديد
Conspicuous consumption	الاستهلاك العلني
psychoanalytic criticism Projection, in classical	الإسقاط في نقد التحليل النفسي التقليدي
Fantasy mode	أسلوب الخيال
Defense mode, in psychological reader response criticism,	اسلوب الدفاع في نقد استجابة القارئ النفسي
Name-of-the-Father	اسم الأب
Signs	الإشارت
Homoeroticism	اشتهاء الجنس المماثل
Ground of being	أصل الكينونة
Resymbolization	إعادة التعبير الرمزي
Afrocentrism, Afrocentricity	الاعتقاد بالمركزية الأفريقية
Transgendered individuals	الأفراد العابرون للجنس
Intersexed(intersexual) individuals,	أفراد بينيي الجنس
Eros	إله الحب
Id	ألهذا
Imperialism	الإمبريالية

obeikandi.com

الإمبريالية الثقافية	Cultural imperialism
امتياز الأبيض	White privilege
المرأة المستوعبة، نمط الشخصية	Assimilated woman, character type
المرأة الناشئة، نمط من الشخصيات	Emergent woman, character type
امرأة مع وقف التنفيذ، نمط من الشخصيات	Suspended woman, character type
الأنا	Ego
الأنا الأعلى	Superego
انتشار المعاني و عدم محدوديتها	Dissemination of meanings
انعدام ألفة المسكن	Unhomeliness
انعكاس فعّال	Active reversal
الإنكليزية الأمريكية الأفريقية الإنكليزية السود العامية	African American Vernacular Black Vernacular English
إنكليزية السود العامية	Black Vernacular English
أنماط	Archetypes
الأهلانية	Nativism
الأهلية الأدبية	Literary competence
إيبونيكس، إنكليزية السود العامية	English Ebonics, Black Vernacular
الأيديولوجيا	Ideology
الأيديولوجية الاستعمارية	Colonialist ideology

ب

بدعة إعادة الصياغة	Heresy of paraphrase
البعد الرمزي للغة، في نقد التحليل النفسي النسوي عند كريستيفا	Symbolic dimension of language, in Kristevan psychoanalytic feminist criticism,
البعد السيميائي للغة	Semiotic dimension of language
البناء الاجتماعي للعرق	Social construction of race
البنائية الاجتماعية	Constructionism

obeikandi.com

البنى الأدائية	Performative structures
البنى العقدية	Contractual structures
البنى العميقة	Structures, deep
البنى الفصلية	Disjunctive structures
بيانات استجابة	Response statements
بيانات تحليل الاستجابة	Response-analysis statements

ت

التابعون	Subalterns
تأثير اللغة على التجارب	Mediation of experience, role of language
التجزئة في نقد التحليل النفسي عند لاكان	Fragmentation, in Lacanian psychoanalytic criticism
تحت الشطب	Under erasure
تحديد امرأة لامرأة أخرى	Woman-identified woman
تحديد دور الجنس لدى الطفل	Gendering
التحليل النفسي النسوي الفرنسي	Psychoanalytic feminism, French
التراث الأدبي الأمريكي الأفريقي	African American literary tradition
التراث الأدبي للنساء الأمريكيات الأفارقة	African American women's literary tradition
الترميز	Symbolization
التستيرون، دوره في العدائية الذكورية	Testosterone, role in male aggression
التسلسل	Sequence
التسليع	Commodification,
التشبيه في النظرية النقدية الجديدة	Similes, in New Criticism
تشييئ المرأة	Objectification, of women
التطبيع	Naturalization
التعريف العرقي التمايزي	Differential racialization
التعميم	Universalism
التعميم رؤى	Universalizing views

obeikandi.com

تفضيل الغيرية الجنسية	Heterosexism
التفكير الثنائي للذكور	Patriarchal binary thought
التفكير المرتكز على الذكر	Phallogocentrism
التقاطع	Intersectionality
التقديس(إضفاء طابع قدسي)	Canonization
التقليد	Mimicry
تقويض مركزية الفلسفة الغربية	Decentering of western philosophy
التكثيف في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Condensation in classical psychoanalytic criticism
التكثيف في نقد التحليل النفسي عند لا كان	Condensation in Lacanian psychoanalytic criticism
تلاقي المصالح	Interest convergence
النقد المثلي الأنثوي والذكوري والغريب/ التلميحات النصية	Gay/lesbian/queer textual cues
التمديد اللغوي	*Bricolage*
التمركز الكلمي (حول الكلمات)	Logocentrism
التمركز حول الغيرية الجنسية	Heterocentrism
التمييز حسب الجنس	Sexism
التهرب في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Avoidance, in classical psychoanalytic criticism
التواصل عند مثليات الجنس	Lesbian continuum
التوتر لنظرية النقد الجديد	Tension, in New Criticism
التوفيقية ، الهجانة	Syncretism, Hybridity,

ث

ثاناتوس ، انظر دافع/محرك الموت	Thanatos, *see* Death drive,
ثقافة الاستهلاك	Consumerism
ثنائية أنظمة الجنس	Gender systems, binary

ج

الجماعة التفسيرية	Interpretive communities

obeikandi.com

الجنس	Gender
الجوهرية	Essentialism
الجوهرية البيولوجية	Biological essentialism,

ح

حركات التحرر المثلية الجنس	Gay and Lesbian Liberation Movements,
حركة الفنون السوداء	Black Arts Movement
حركة القص القانونية	Legal storytelling movement
الحضور الأفريقاني	Africanist presence
حكايا المخادع الأمريكية الأفريقية	African American trickster tales
حكايات خيالية ، النهج النقدي النسوي	Fairy tales, feminist critical approach
الحلم الأمريكي	American dream

خ

الخطاب الاستعماري	Colonialist discourse,
الخطابات	Discourses
خنوثة ، أنثوية المظهر	Androgyny
الخوف من النساء	Gynophobia

د

دافع/محرك الموت	Death drive
الدال و المدلول	Signifier versus signified
الدفاعات ، نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Defenses, in classical psychoanalytic criticism
دور المراجعة الأولية في الأحلام	Primary revision, role in dreams
دور المراجعة الثانوية في الأحلام	Secondary revision, role in dreams
دور منح المعنى	Significance, rule of,
الدين	Religion

obeikandi.com

ذ

الذاكرة الانتقائية	Selective memory

ر

رأس المال	Capital
الرأسمالية	Capitalism
الرجعة	Regression
الرعايا الاستعماريين	Colonial subjects
الرغبة الجنسية	Libido
الرغبة في الأم، نقد التحليل النفسي عند لا كان	Desire of the Mother, in Lacanian psychoanalytic criticism
رمزية الأحلام	Dream symbolism
الرموز	Symbols
رموز ذكورية	Phallic symbols
رهاب المثلية الجنسية	Homophobia,
رهاب المثليين المذوت	Internalized homophobia
رؤى جعل مجموعة ما أقلية	Minoritizing views
الرؤية المزدوجة، الوعي المزدوج	consciousness Double vision, Double

ز

الزيجات البوسطنية	Boston marriages

س

المثلية الأنثوية الانفصالية	Lesbian separatism
المثلية الأنثوية والذكورية	lesbian and gay
السخرية في النقد الجديد	Irony, in New Criticism
السلطة الذكورية	Patriarchy
السيرة الذاتية النفسية	Psychobiographies
السيميائية	Semiotics

opeikandi.com

ش

الشتات	Diaspora
الشفوية ، الأدب الأمريكي الأفريقي	Orality, in African American literature
الشكل في النقد الماركسي	Form, in Marxist criticism
الشيفرات السيميائية	Semiotic codes

ص

الصحوة (كيت تشوبين)	Awakening, The (Chopin)
صدمة الواقع ، في نقد التحليل النفسي عند لا كان	Trauma of the Real, in Lacanian
الصدمة في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Trauma, in classical psychoanalytic criticism
الصراع المرتبط بعقدة أوديب	Oedipal conflict
دور الجنس مقابل صنف الجنس	Gender versus sex
صوت اللون	Voice of color
الصور الأنثوية	Female imagery
الصور الذكورية	Male imagery
الصورفي النقد الجديد	Imagery, in New Criticism

ض

ضمير"هو" الشمولي	Inclusive *he*

ط

الطبقة العاملة	Proletariat
الطبقة المتوسطة البرجوازية	Bourgeoisie
الطبقية	Classism
طروحات	Propositions

ظ

الظواهر السطحية	Surface phenomena

obeikandl.com

ع

عدم التحديد	Indeterminacy
عدم المرجعية	Nonreferentiality
عدم الموضوعية/الذاتية	Subjectivity
عدم اليقين	Undecidability
العرقية	Racialism
عصر البراءة (وارتون)	*Age of Innocence* (Wharton)
علاقات التجانس الاجتماعي	Homosocial relationships
العلاقات الزمنية	Synchronic relationships
علاقات زمنية	Diachronic relationships
العمل الثقافي	Cultural work
عمل الموت	Death work
العناصر الشعبية المتكررة الأمريكية الأفريقية	African American folk motifs
العناصر الشكلية في النقد الجديد	Formal elements, in New Criticism
العنصر الصغير	*Objet petit*
العنصرية	Racism
العنصرية المبطنة	Internalized racism
العنصرية المؤسساتية	Institutionalized racism
العنصرية اليومية	Everyday racism
عنصرية داخل العرق الواحد	Intra-racial racism
عودة المكبوت	Return of the repressed

غ

غريزة الأمومة	Maternal instinct
الغموض، في النقد الجديد	Ambiguity, in New Criticism
الغيرة من القضيب، أي السلطة	Penis envy, as power envy
الغيرية الجنسية القسرية	Compulsory heterosexuality

obeikandi.com

ق

القارئ الأمثل	Optimal reader
القارئ الضمني	Implied reader
القارئ العالِم	The Informed reader
القارئ المثالي	Ideal reader
القارئ المثقف	Educated reader
القارئ المقصود/المستهدف	Intended reader
قاعدة الترابط المجازي	Metaphorical coherence, rule of
القاعدة والبنية الفوقية	Base versus superstructure
القراءة عن كثب	Close reading
قراءة نقلية	Efferent mode of reading
قصص العبيد	Slave narratives
القضايا الأساسية، في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Core issues, in classical psychoanalytic criticism
قلق الخصاء	Castration anxiety
القلق، في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Anxiety, in classical psychoanalytic criticism,
القوى التاريخية و المادية	Material/historical forces
قيمة الاستخدام	Use value
قيمة التبادل	Exchange value
قيمة تبادل الإشارات	Sign-exchange value

ك

الكبت في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Repression in classical psychoanalytic criticism
الكبت في نقد التحليل النفسي عند لاكان	Repression in Lacanian psychoanalytic criticism
الكتابة النسائية	*Ecriture feminine*
كره النساء	Misogyny
الكلام	*Parole*
الكناية في نقد التحليل النفسي عند لاكان	Metonymy, in Lacanian psychoanalytic criticism

obeikandi.com

ل

اللاشعور/اللاوعي ، في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Unconscious, in the classical psychoanalytic criticism
اللاشعور/اللاوعي ، في نقد التحليل النفسي عند لاكان	Unconscious, in the Lacanian psychoanalytic criticism
لعب و تطاير الدالّات	Play of signifiers
اللغة	*Langue*
اللغة المجازية	Figurative language

م

ما بعد البنائية	Poststructuralism
المتضادات الثنائية	Binary oppositions
المثالية العنصرية	Racial idealism
المحتوى الظاهري للأحلام	Manifest content, of dreams
المحتوى الكامن للأحلام	Latent content, of dreams
المخيم في النقد المثلي الجنس	Camp, in gay criticism
المذهب الفردي الصارم	Rugged individualism
المرأة باعتبارها الآخر	Woman as “other”
المرأة تتحدث/لغة المرأة	Womanspeak
مرتكز على الجنس	Sexage
مرحلة المرآة	Mirror Stage
المركزية الأفريقية	Afrocentricity
المركزية الأوروبية	Eurocentrism
المسافة و الموضوعية	Distance and impersonality,
المستعمرات الغازية	Invader colonies
مستمع القصة	Narratee
المستوطنات	Settler colonies
مسلّمات ملموسة	Concrete universals
مشاكل التحررية	Liberalism, problems with

opeikandi.com

معنى محدد	Determinate meaning
المغالطة الانفعالية	Affective fallacy
المغالطة المقصودة	Intentional fallacy
المغايرة مع الآخر في النقد النسوي	Othering in feminist criticism
المغايرة مع الآخر في نقد ما بعد الاستعمار	Othering in postcolonial criticism
المفارقات في نظرية النقد الجديد	Paradoxes, in New Criticism
مفهوم المرأة الحقيقية	"True" womanhood
منافسة الأشقاء	Sibling rivalry
المنافسة في النقد الماركسي	Competition, in Marxist criticism,
موت المؤلف	Death of the author
المؤشر	Index
موضعة النفس	Self-positioning
موضوع الهوية	Identity theme
الميثوي	Mythoi

ن

النبرة/اللهجة في النقد الجديد	Tone, in New Criticism
نسائية	Womanist
نسوي	feminist
النسوية الأمريكية الأفريقية	African American feminism
النسوية الثقافية الاثنية	Ethnic cultural feminism
النسوية المادية الفرنسية	Materialist feminism, French
النسوية المتعددة الثقافة	Multicultural feminism
نشاط/حراك	Activism
نظام الإشارات	Sign systems
نظام الخيال	Imaginary Order
نظام الرموز	Symbolic Order

obeikandl.com

نظرات الرجال	Male gaze
النظرية الشكلية	Formalism
نظرية العرق النقدية	Critical race theory
النظرية النقدية والنقد الأدبي	Critical theory versus literary criticism
نقد استجابة القارئ البلاغي	Rhetorical reader-response criticism
النقد الأدبي مقابل النظرية النقدية	Literary criticism versus critical theory,
نقد الأنماط	Archetypal criticism
النقد التاريخي التقليدي	Historical criticism, traditional,
نقد التحليل النفسي	psychoanalytic criticism
النقد الخارجي	Extrinsic criticism
النقد النسائي	Gynocriticism
نقد جوهري	Intrinsic criticism
النهج النقدي الأمريكي الأفريقي	American critical approach
نقص المناعة المكتسب	AIDS (acquired immunodeficiency syndrome)
النكران، نقد التحليل النفسي الكلاسيكي	Denial, in classical psychoanalytic criticism
النمط الجمالي في القراءة	Aesthetic mode of reading
نهضة هارلم	Harlem Renaissance
نية المؤلف	Authorial intention

هـ

الهجانة	Hybridity
الهوية الجنسية	Gender identity

و

الواقع في نقد التحليل النفسي عند لاكان	Real, the, in Lacanian psychoanalytic criticism
الواقعية العرقية	Racial realism
الوحدة المتكاملة	Organic unity
وحدة الموضوع	Thematic unity, rule of

obeikandi.com

الوصف الكثيف	Thick description
وضعية النقل	Transformation mode
الوطنية	Patriotism
وظائف الشخصيات	Actants
الوعي المزدوج	Double consciousness
وعي زائف	False consciousness

ي

يـوم الدينونـة (أوكونـور) الـنهج النقـدي الأمريكي الأفريقي	"Judgment Day" (O'Connor), African American critical approach

obeikandl.com

إنجليزي–عربي

A

English	عربي
Actants	وظائف الشخصيات
Active reversal	انعكاس فعّال
Activism	نشاط/حراك
feminist	نسوي
lesbian and gay	المثلية الجنسية الذكورية والأنثوية
Aesthetic mode of reading	النمط الجمالي في القراءة
Affective fallacy	المغالطة الانفعالية
African American feminism	النسوية الأمريكية الأفريقية
African American folk motifs	العناصر الشعبية المتكررة الأمريكية الأفريقية
African American literary tradition	التراث الأدبي الأمريكي الأفريقي
African American trickster tales	حكايا المخادع الأمريكية الأفريقية
African American Vernacular Black Vernacular English	الإنكليزية الأمريكية الأفريقية إنكليزية السود العامية
African American women's literary tradition	التراث الأدبي للنساء الأمريكيات الأفريقيات
Africanist presence	الحضور الأفريقاني
Afrocentricity	المركزية الأفريقية
Afrocentrism, Afrocentricity	الاعتقاد بالمركزية الأفريقية
Age of Innocence (Wharton),	عصر البراءة (وارتون)
AIDS (acquired immunodeficiency syndrome)	نقص المناعة المكتسب
Ambiguity, in New Criticism	الغموض، في النقد الجديد
American dream	الحلم الأمريكي
Androgyny	خنوثة، أنثوية المظهر
Anxiety, in classical psychoanalytic criticism,	القلق، في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Archetypal criticism	نقد الأنماط
Archetypes	أنماط

Assimilated woman, character type	المرأة المستوعبة ، نمط الشخصية
Authorial intention	نية المؤلف
Avoidance, in classical psychoanalytic criticism	التهرب في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Awakening, The (Chopin)	الصحوة (كيت تشوبين)

B

Base versus superstructure	القاعدة والبنية الفوقية
Binary oppositions	المتضادات الثنائية
Biological essentialism,	الجوهرية البيولوجية
Black Arts Movement	حركة الفنون السوداء
American critical approach	النقدي الأمريكي الأفريقي
Black Vernacular English	إنكليزية السود العامية
Boston marriages	الزيجات البوسطنية
Bourgeoisie	الطبقة المتوسطة البرجوازية
Bricolage	التمديد اللغوي
Butch-femme couples	الأزواج المثلية الجنس المحاكية لرجل و امرأة في اللباس و الصفات

C

Camp, in gay criticism	المخيم في النقد المثلي الجنس
Canonization	التقديس(إضفاء طابع قدسي)
Capital	رأس المال
Capitalism	الرأسمالية
Castration anxiety	قلق الخصاء
Classism	الطبقية
Close reading	القراءة عن كثب
Colonialism	الاستعمارية
Colonialist discourse,	الخطاب الاستعماري
Colonialist ideology	الأيديولوجية الاستعمارية
Colonial subjects	الرعايا الاستعماريين

obeikandl.com

Colonization	الاستعمار
Colonization, cultural	الاستعمار الثقافي
Colonization of consciousness	استعمار الوعي
Commodification,	التسليع
Competition, in Marxist criticism,	المنافسة في النقد الماركسي
Compulsory heterosexuality	الغيرية الجنسية القسرية
Concrete universals	مسلّمات ملموسة
Condensation in classical psychoanalytic criticism	التكثيف في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Condensation in Lacanian psychoanalytic criticism	التكثيف في نقد التحليل النفسي عند لاكان
Conspicuous consumption	الاستهلاك العلني
Constructionism	البنائية الاجتماعية
Consumerism	ثقافة الاستهلاك
Contractual structures	البنى العقدية
Core issues, in classical psychoanalytic criticism	القضايا الأساسية، في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Critical race theory	نظرية العرق النقدية
Critical theory versus literary criticism	النظرية النقدية والنقد الأدبي
Cross-dressing	ارتداء ملابس الجنس الآخر
Cultural imperialism	الإمبريالية الثقافية
Cultural work	العمل الثقافي

D

Death of the author	موت المؤلف
Death drive	دافع/محرك الموت
Death work	عمل الموت
Decentering of western philosophy	تقويض مركزية الفلسفة الغربية
Defense mode, in psychological reader response criticism,	أسلوب الدفاع في نقد استجابة القارئ النفسي
Defenses, in classical psychoanalytic criticism	الدفاعات، نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Deferral	الإرجاء

obeikandi.com

Denial, in classical psychoanalytic criticism,	النكران ، نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Desire of the Mother, in Lacanian psychoanalytic criticism	الرغبة في الأم ، نقد التحليل النفسي عند لاكان
Determinate meaning	معنى محدد
Diachronic relationships	علاقات زمنية
Diaspora	الشتات
Différance	*الإرجاء و الاختلاف*
Differential racialization	التعريف العرقي التمايزي
Discourses	الخطابات
Disjunctive structures	البنى الفصلية
Displacement in classical psychoanalytic criticism	الاستبدال/الترحيل في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Displacement in Lacanian psychoanalytic criticism	الاستبدال/الترحيل في نقد التحليل النفسي عند لاكان
Dissemination of meanings	انتشار المعاني و عدم محدوديتها
Distance and impersonality,	المسافة و الموضوعية
Double consciousness	الوعي المزدوج
Double vision, Double consciousness	الرؤية المزدوجة ، الوعي المزدوج
Drag	ارتداء ملابس الجنس الآخر
Dream symbolism	رمزية الأحلام

E

Ebonics, Black Vernacular English	إيبونيكس ، إنكليزية السود العامية
Ecriture feminine	الكتابة النسائية
Educated reader	القارئ المثقف
Efferent mode of reading	قراءة نقلية
Ego	الأنا
Emergent woman, character type	المرأة الناشئة ، نمط من الشخصيات
Eros	إله الحب
Essentialism	الجوهرية
Ethnic cultural feminism	النسوية الثقافية الاثنية

obeikandl.com

Eurocentrism	المركزية الأوروبية
Everyday racism	العنصرية اليومية
Exchange value	قيمة التبادل
Extrinsic criticism	النقد الخارجي

F

Fairy tales, feminist critical approach	حكايات خيالية ، النهج النقدي النسوي
False consciousness	وعي زائف
Fantasy mode	أسلوب الخيال
Female imagery	الصور الأنثوية
Figurative language	اللغة المجازية
Form, in Marxist criticism	الشكل في النقد الماركسي
Formal elements, in New Criticism	العناصر الشكلية في النقد الجديد
Formalism	النظرية الشكلية
Fragmentation, in Lacanian psychoanalytic criticism	التجزئة في نقد التحليل النفسي عند لا كان

G

Gay and Lesbian Liberation Movements,	حركات التحرر مثلية الجنس
Gay/lesbian/queer textual cues	النقد المثلي الذكوري والمثلي الأنثوي و الغريب/ التلميحات النصية
Gay sensibility	إدراك المثلية الذكورية
Gender	الجنس
Gender identity	الهوية الجنسية
Gendering	تحديد دور الجنس لدى الطفل
Gender roles, traditional	أدوار الجنسين التقليدية
Gender versus sex	دور الجنس مقابل صنف الجنس
Gender systems, binary	ثنائية أنظمة الجنس
Ground of being	أصل الكينونة
Gynocriticism	النقد النسائي
Gynophobia	الخوف من النساء

obeikandi.com

H

Harlem Renaissance	نهضة هارلم
Heresy of paraphrase	بدعة إعادة الصياغة
Heterocentrism	التمركز حول الغيرية الجنسية
Heterosexism	تفضيل الغيرية الجنسية
Historical criticism, traditional,	النقد التاريخي التقليدي
Homoeroticism	اشتهاء الجنس المماثل
Homophobia,	رهاب المثلية الجنسية
Homosocial relationships	علاقات التجانس الاجتماعي
Hybridity	الهجانة

I

Icon	الأيقونة
Id	الهذا
Ideal reader	القارئ المثالي
Identity theme	موضوع الهوية
Ideology	الأيديولوجيا
Imagery, in New Criticism	الصورفي النقد الجديد
Imaginary Order	نظام الخيال
Imperialism	الإمبريالية
Implied reader	القارئ الضمني
Inclusive *he*	ضمير"هو" الشمولي
Indeterminacy	عدم التحديد
Index	المؤشر
The Informed reader	القارئ العالِم
Institutionalized racism	العنصرية المؤسساتية
Intended reader	القارئ المقصود/المستهدف
Intentional fallacy	المغالطة المقصودة

opeikandl.com

Interest convergence	تلاقي المصالح
Internalized homophobia	رهاب المثليين المبطن
Internalized racism	العنصرية المبطنة
Interpretive communities	الجماعة التفسيرية
Intersectionality	التقاطع
Intersexed(intersexual) individuals,	أفراد بينيي الجنس
Intra-racial racism	عنصرية داخل العرق الواحد
Intrinsic criticism	نقد جوهري
Invader colonies	المستعمرات الغازية
Irony, in New Criticism	السخرية في النقد الجديد

J

"Judgment Day" (O'Connor), African American critical approach	يوم الدينونة (أوكونور) النهج النقدي الأمريكي الأفريقي

L

Langue	اللغة
Latent content, of dreams	المحتوى الكامن للأحلام
Legal storytelling movement	حركة القص القانونية
Lesbian continuum	التواصل عند مثليات الجنس
Lesbian separatism	المثلية الأنثوية الانفصالية
Liberalism, problems with	مشاكل التحررية
Libido	الرغبة الجنسية
Literary competence	الأهلية الأدبية
Literary criticism versus critical theory,	النقد الأدبي مقابل النظرية النقدية
Logocentrism	التمركز الكلمي (حول الكلمات)

M

Male gaze	نظرات الرجال
Male imagery	الصور الذكورية
Manifest content, of dreams	المحتوى الظاهري للأحلام

obeikandl.com

Material/historical forces	القوى التاريخية و المادية
Materialist feminism, French	النسوية المادية الفرنسية
Maternal instinct	غريزة الأمومة
Mediation of experience, role of language	تأثير اللغة على التجارب
Metaphors in Lacanian psychoanalytic criticism	الاستعارة في نقد التحليل النفسي عند لاكان
Metaphors in New Criticism	الاستعارة في نظرية النقد الجديد
Metaphorical coherence, rule of	قاعدة الترابط المجازي
Metonymy, in Lacanian psychoanalytic criticism	الكناية في نقد التحليل النفسي عند لاكان
Mimicry	التقليد
Minoritizing views	رؤى جعل مجموعة ما أقلية
Mirror Stage	مرحلة المرآة
Misogyny	كره النساء
Multicultural feminism	النسوية المتعددة الثقافة
Myths	الأساطير
Mythoi	الميثوي

N

Name-of-the-Father	اسم الأب
Narratee	مستمع القصة
Nativism	الأهلانية
Naturalization	التطبيع
Neocolonialism	الاستعمار الجديد
Nonreferentiality	عدم المرجعية

O

Objectification, of women	تشييئ المرأة
Objet petit	العنصر الصغير
Oedipal conflict	الصراع المرتبط بعقدة أوديب
Optimal reader	القارئ الأمثل

obeikandl.com

Orality, in African American literature	الشفوية ، الأدب الأمريكي الأفريقي
Organic unity	الوحدة العضوية
Orientalism	الاستشراق
Other, the, in Lacanian psychoanalytic criticism	الآخرفي نقد التحليل النفسي عند لاكان
Othering in feminist criticism	المغايرة مع الآخر في النقد النسوي
Othering in postcolonial criticism	المغايرة مع الآخر في نقد ما بعد الاستعمار

P

Paradoxes, in New Criticism	المفارقات في نظرية النقد الجديد
Parole	الكلام
Patriarchal binary thought	التفكير الثنائي للذكور
Patriarchal ideology	الأيديولوجية الذكورية
Patriarchy	السلطة الذكورية
Patriotism	الوطنية
Penis envy, as power envy	الغيرة من القضيب ، أي السلطة
Performative structures	البنى الأدائية
Phallic symbols	رموز ذكورية
Phallogocentrism	التفكير المرتكز على الذكر
Play of signifiers	لعب و تطاير الدالّات
Poststructuralism	ما بعد البنائية
Primary revision, role in dreams	دور المراجعة الأولية في الأحلام
Projection, in classical psychoanalytic criticism	الإسقاط في نقد التحليل النفسي التقليدي
Proletariat	الطبقة العاملة
Propositions	طروحات
Psychoanalytic feminism, French	التحليل النفسي النسوي الفرنسي
Psychobiographies	السيرة الذاتية النفسية

Q

Quest myths	أساطير السعي وراء أهداف

obeikandl.com

R

Racial idealism	المثالية العنصرية
Racialism	العرقية
Racial realism	الواقعية العرقية
Racism	العنصرية
Real, the, in Lacanian psychoanalytic criticism	الواقع في نقد التحلبل النفسي عند لاكان
Regression	الرجعة
Religion	الدين
Repression in classical psychoanalytic criticism	الكبت في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Repression in Lacanian psychoanalytic criticism	الكبت في نقد التحليل النفسي عند لاكان
Response-analysis statements	بيانات تحليل الاستجابة
Response statements	بيانات استجابة
Resymbolization	إعادة التعبير الرمزي
Return of the repressed	عودة المكبوت
Rhetorical reader-response criticism	نقد استجابة القارئ البلاغي
Rugged individualism	المذهب الفردي الصارم

S

Secondary revision, role in dreams	دور المراجعة الثانوية في الأحلام
Selective memory	الذاكرة الانتقائية
Selective perception	الإدراك الانتقائي
Self-positioning	موضعة النفس
Semiotic codes	الشيفرات السيميائية
Semiotic dimension of language	البعد السيميائي للغة
Semiotics	السيميائية
Sequence	التسلسل
Settler colonies	المستوطنات
Sexage	مرتكز على الجنس

o b e i k a n d l . c o m

Sexism	التمييز حسب الجنس
Sexual difference	الاختلاف الجنسي
Sibling rivalry	منافسة الأشقاء
Signs	الإشارت
Sign-exchange value	قيمة تبادل الإشارات
Significance, rule of,	دور منح المعنى
Signifier versus signified	الدال و المدلول
Sign systems	نظام الإشارات
Similes, in New Criticism	التشبيه في النظرية النقدية الجديدة
Slave narratives	قصص العبيد
Social construction of race	البناء الاجتماعي للعرق
Structures, deep	البنى العميقة
Subalterns	التابعون
Subjectivity	عدم الموضوعية/الذاتية
Superego	الأنا العليا
Surface phenomena	الظواهر السطحية
Suspended woman, character type	امرأة مع وقف التنفيذ، نمط من الشخصيات
Symbolic dimension of language, in Kristevan psychoanalytic feminist criticism,	البعد الرمزي للغة، في نقد التحليل النفسي النسوي عند كريستيفا
Symbolic Order	نظام الرموز
Symbolization	الترميز
Symbols	الرموز
Synchronic relationships	العلاقات الزمنية
Syncretism, Hybridity,	التوفيقية، الهجانة

T

Tension, in New Criticism	التوتر، نظرية النقد الجديد
Testosterone, role in male aggression	التستيرون، دوره في العدائية الذكورية

English	العربية
Thanatos, *see* Death drive,	ثاناتوس، انظر دافع/محرك الموت
Thematic unity, rule of	وحدة الموضوع
Thick description	الوصف الكثيف
Tone, in New Criticism	النبرة/اللهجة في النقد الجديد
Trace	الأثر
Transformation mode	وضعية النقل
Transgendered individuals	الأفراد العابرون للجنس
Transvestitism	ارتداء ملابس الجنس الآخر
Trauma, in classical psychoanalytic criticism	الصدمة في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Trauma of the Real, in Lacanian	صدمة الواقع، في نقد التحليل النفسي عند لاكان
psychoanalytic criticism	نقد التحليل النفسي
“True” womanhood	مفهوم المرأة الحقيقية
U	
Unconscious, the in classical psychoanalytic criticism	اللاشعور/اللاوعي، في نقد التحليل النفسي الكلاسيكي
Unconscious, the in Lacanian psychoanalytic criticism	اللاشعور/اللاوعي، في نقد التحليل النفسي عند لاكان
Undecidability	عدم اليقين
Under erasure	تحت الشطب
Unhomeliness	انعدام ألفة المسكن
Universalism	التعميم
Universalizing views	التعميم رؤى
Use value	قيمة الاستخدام
V	
Voice of color	صوت اللون
W	
White privilege	امتياز الأبيض
Woman-identified woman	تحديد امرأة لامرأة أخرى
Womanist	نسائية
Woman as “other”	المرأة باعتبارها الآخر
Womanspeak	المرأة تتحدث/لغة المرأة

obeikandl.com

كشاف الموضوعات

obeikandi.com

ج

ح

خ

د

ر

س

ش

ص

ض

ط

ع

غ

ف

ق

ك

obeikandi.com